LES ARTS ANCIENS DE FLANDRE



ASSOCIATION POUR LA PUBLICATION DES
MONUMENTS DE L'ART FLAMAND.
FONDÉE EN SOUVENIR DE L'EXPOSITION DES PRIMITIFS
FLAMANDS ET D'ART ANCIEN DE 1902, A BRUGES.

DÉDIÉ

A

SA MAJESTÉ LE ROI DES BELGES

LES ARTS ANCIENS DE FLANDRE

PUBLICATION PÉRIODIQUE.

HONORÉE DES SOUSCRIPTIONS DES GOUVERNEMENTS BELGE, FRANÇAIS ET ALLEMAND

SOUS LA DIRECTION

DE

CAMILLE TULPINCK

PRÉSIDENT DE L'ASSOCIATION

CHEVALIER DE L'ORDRE DE LÉOPOLD

COMMANDEUR DE L'ORDRE DE SAN THIAGO

SIÈGE DE L'ASSOCIATION : 1, RUE WALLONE, BRUGES.

P. VERBEKE

AVANT-PROPOS

NUL ne s'étonnera que la première page d'une publication destinée à faire connaître les créations de l'ancien art flamand soit consacrée à une œuvre ayant pour but de conserver à la vieille cité de Bruges son idéal caractère d'art et de doux archaïsme.

Une ville que l'art a fait merveilleuse n'est point seulement la propriété de ses habitants, elle est l'émanation intellectuelle de tout un peuple, de toute une civilisation ; à ce titre elle fait partie du domaine du monde, sa destruction, même son amoindrissement, serait une perte que nul effort ne parviendrait à compenser.

En ce foyer intellectuel qui, aux siècles passés, porta Bruges au premier rang, l'art élève ses aspirations, affirme son idéal et proclame sa puissance.

Bruges fut, est et restera la cité vers laquelle on se tourne parce qu'en elle repose l'âme des choses vivifiantes.

Mais ce que le lent travail des siècles a produit, ce que l'homme a dépensé en intelligence, en effort créateur est bien éphémère. Le temps passe, émiettant les roches et les argiles, rongeant les sculptures, sapant, emportant dans un flot tumultueux et corrosif palais altiers et logis modestes. Ce qui aujourd'hui encore est beauté et splendeur ne sera demain que néant et misère.

Elle est douce et vivifiante pourtant cette pensée qui s'impose à nous : « SOUVENEZ-VOUS DE VOS PÈRES ET DES ŒUVRES QU'ILS ONT RÉALISÉES EN LEUR TEMPS POUR GRANDIR VOTRE GLOIRE ET PERPÉTUER VOTRE NOM » *que cinq ans passés, nous inscrivions au frontispice de cette publication.*

Se souvenir, grandir encore la gloire de son pays et perpétuer pour de longs siècles le nom flamand en ce qu'il a de plus beau, n'est-ce point pour tenter l'esprit et faire jaillir du cœur cette foi qui crée des apôtres et suscite des dévouements.

Le culte du souvenir n'est heureusement point éteint dans notre antique cité. Mais pourquoi faut-il que le rosier ait des épines ? Que le chardon étale ses dards parmi la soie des fleurs ? Pourquoi faut-il que l'ouragan découronne les cimes ?

Dans notre

Dans notre belle Bruges, il faut veiller et se défendre, veiller à ce que le bien national ne soit délapidé, veiller à ce que les œuvres d'architecture ancienne ne soient abîmées et, hélas! pourquoi faut-il que ce soit possible, parfois détruites; se défendre contre ceux que fascine l'aspect des villes cosmopolites.

Oh! ne faites point le désert où brillent aujourd'hui dans leurs gangues de granit les chefs-d'œuvre de l'art architectural et sculptural flamand.

Pourtant, dans nos vieilles villes, joyaux d'art et d'histoire, où tout dit au cœur la grandeur du passé, où tout crie la noblesse de l'âme flamande, sévit l'esprit de destruction. Vieux pignons, vieux spécimens d'un art architectural qui créa des merveilles de goût et d'opulence, humbles vieilles petites façades si jolies! si coquettes! la destruction vous menace. Car, souvenez-vous en, le souci du pouvoir se limite aux monuments, et si demain il plaisait à quelque inconscient de démolir un joyau architectural privé, fut-il paré des plus émouvants souvenirs historiques, il n'apparaîtrait pas à nos législateurs que le patrimoine national s'en trouva amoindri.

Et pourtant, quel plus bel enseignement, quel plus beau musée que celui que créent les rues des vieilles cités flamandes? L'art et l'histoire s'y coudoient, le blason fané des vieilles pierres proclame le néant des gloires orgueilleuses, tandis que tout proche, en sa parure rose, s'élève le logis de ces bourgeois, de ces ouvriers dont le travail fit l'honneur et la puissance de la Flandre.

Ah! quand de ma fenêtre je vois se dresser, magnifiques et émouvants, défiant les siècles et les hommes, la tour des Halles, massive et grandiose, la flèche de Notre-Dame, fine et élancée, et les graciles tourelles de l'Hôtel de Gruuthuuse, symbole de la puissance communale, religieuse et seigneuriale, je pénètre mieux l'esprit de nos ancêtres qui créèrent cette architecture bourgeoise et le devoir se comprend mieux.

Le devoir, impérieux et fécond; impérieux, parce qu'il procède de l'essence même de l'âme flamande; fécond, parcequ'il est la source et la promesse de l'avenir, n'est-ce point de garder jalousement l'héritage des siècles? de déployer tous nos efforts pour exalter cet esprit flamand qui, aux yeux des étrangers, s'affirme toujours plus puissant et plus personnel?

Ce furent ces sentiments et ces soucis du devoir qui inspirèrent le programme que nous développâmes en Juillet 1910 *dans :*

VIEUX SOUVENIRS, VIEUX PIGNONS

« Par un privilège dont peu de villes sont en état de se réclamer,
» Bruges s'enorgueillit de la sympathique admiration dont elle jouit. Son
» charme et sa beauté captivent; ses luttes passionnent, son opulence et
» sa puissance font rêver. Et les arts qu'elle cultiva avec ardeur lui font,
» dans l'histoire, une place haute et sereine.

*» Bruges, à travers les siècles, a gardé une physionomie morale unique,
» un peu austère, comme tout ce qui touche au traditionalisme. Bruges a
» le souvenir et le respect de son passé.*

*» Ce furent ces sentiments et ce culte qui inspirèrent, il y a quelques
» années, une manifestation d'art que Paris même, rassemblant les chefs-
» d'œuvre des divers centres d'art français, ne put éclipser. Ce sont ces
» sentiments d'intime délicatesse qui font porter des fruits aux initiatives
» brugeoises. Nul ne peut dire le bénéfice éducatif de la critique historique,
» née à Bruges même, issue de ces manifestations; nul ne peut apprécier le
» réconfort que la vue de ces œuvres anciennes procure à nos artisans d'art;
» car, le praticien brugeois trouvera toujours le meilleur de son inspiration
» dans la contemplation des œuvres du génie de sa race. Toutefois, nous ne
» garderons cette faculté qu'à la condition de maintenir intacte et intan-
» gible la source inspiratrice, le milieu dans lequel vit et se meut l'artisan
» brugeois. Bruges doit garder son caractère historique, non seulement par
» respect artistique ou par mobile commercial, mais par intérêt éducatif et
» social.*

*» Depuis vingt-cinq ans, le pouvoir communal poursuit la tâche de
» relèvement. Les édifices officiels sont remis en état; les restaurations d'habi-
» tations privées sont encouragées et subsidiées. Nous avons dit, à cette place
» même, qu'elle devrait être le souci de l'autorité supérieure et nous avons eu
» la joie de constater l'unanimité de l'approbation de ces idées. Présage de
» victoire proche?... Peut-être, mais à la condition de s'aider soi-même.*

*» S'entr'aider dans un but artistique, faire appel au concours de tous;
» solliciter l'appui, la coopération de toutes les classes de la société, intéresser
» au maintien et au développement du caractère monumental ancien et pitto-
» resque de la ville nos concitoyens, nos compatriotes et les étrangers, qui
» viennent rendre hommage à notre vieille cité, tel est le but qu'il a paru
» possible de traduire en faits.*

*» La foi est morte sans les œuvres, l'admiration n'est fécondante que par
» les actes, seule l'initiative privée est apte à ces missions. De ces idées naquit
» le groupement qui tentera d'enrichir le patrimoine monumental et pitto-
» resque de Bruges.*

*» Le premier effort des "Amis de Bruges" se portera vers la conserva-
» tion des anciens quartiers populaires, aux rues si originales parsemées de
» vieilles maisonnettes, aux jours de petits carreaux verdâtres derrière lesquels
» les géraniums multicolores détachent leur éclat sur le rideau de mousseline
» blanche, tandis qu'à la fenêtre du pignon, dressé sur le toit vétuste, bruni
» de soleil, verdi de mousse, pendent en cascades folles les grappes de capu-
» cines d'or fauve, emmelées d'émeraude douce et tendre.*

*» A peine ces projets eurent-ils pris forme, que les concours s'offrirent;
» la chimère s'était muée bellement.*

*» Dans la prolongation de la place Van Eyck, un des sites les plus
» merveilleux du vieux Bruges, s'érige, un peu fétiche pour les amoureux
» des choses du moyen-âge, l'avant-dernier spécimen de l'architecture en bois
» du XVme siècle. L'immeuble est mis aux enchères, c'est la destruction fatale,*

peut-être l'entrée



» peut-être l'entrée triomphale de quelque moderne
» extravagance dans la longue suite de vieux
» palais, de jolis pignons, qui s'étend de la rue
» Espagnole à la place Memlinc !

» Les "Amis de Bruges" s'émurent, peut-être
» même se lamentèrent-ils un peu, mais bientôt
» agirent. Quelques jours de discrètes démarches
» suffirent à rassembler les fonds. Bien décidé à
» « conquester », fiévreux, nous attendîmes le
» 9 Avril. Hélas !

» Les propriétés ne furent point adjugées ; il
» fut même annoncé que les deux maisons — celle
» à gradins date du XVIIme siècle — ne seraient
» point aliénées séparativement. L'opération ne
» rentrait plus dans le cadre de notre programme
» et nos ressources n'étaient plus suffisantes.
» N'importe, notre programme primitif subira une flexion et les ressources
» viendront, car il s'agit de conserver au centre de Bruges un spécimen
» architectural unique.

» S'il y en a parmi nous qui ne sont plus précisément jeunes, la fortune
» daigna pourtant leur sourire ; souhaitons que les grâces de nos futurs
» sociétaires l'enchaînent définitivement à notre œuvre.

» Le 15 Août, les "Amis de Bruges" purent enfin sceller sur les deux
» maisons de l'archaïque rue Cour de Gand, la pierre commémorative attes-
» tant leur travail et affirmant leurs espoirs.

» En vérité, ils nous sont permis. N'avons-nous pas entendu, avec une
» patriotique satisfaction, une personnalité occupant à Bruges la plus haute
» situation officielle, dire, en nous assurant sa souscription, que ses disposi-
» tions resteraient favorables à une augmentation de capital ? N'avons-nous
» pas vu des ouvriers rassemblant leurs modestes économies pour l'acquisition
» d'une action et ne connaissons-nous un grand industriel — dévoué de la
» toute première heure — qui se fera le banquier de ses ouvriers afin de leur
» permettre de s'intéresser à cette œuvre de conservation et d'enseignement ?

» Nous débutons d'ailleurs sous d'heureux auspices. A deux pas de nous,
» sur la place Van Eyck même, quelqu'un s'était avisé d'élever, au centre
» des élégants pignons, une construction vaguement mauresque. Cela fit jeter
» des cris et verser des pleurs. Le propriétaire actuel, bien conseillé, fêtera
» galamment ses voisins les "Amis de Bruges". L'édifice barbaresque est
» condamné, l'ancien pignon sera rétabli !

» En présence de pareils résultats, nous sommes en droit de caresser les
» plus captivantes chimères... et de les transformer en réalités.

» Où découvrirez-vous de pareils exemples ? Où trouverez-vous une
» population dont le goût se porte plus vers des initiatives de ce genre ?
» N'est-ce pas dans le respect des vieilles traditions qu'il faut en rechercher
» les causes ? N'est-ce pas dans cet amour du sol natal, dans le culte de nos
» gloires que se trouve le secret de cette force ?

» Ah ! ce n'est pas

» *Ah! ce n'est pas dans le royaume de Bruges qu'il y a quelque chose » de pourri, mais c'est dans son royaume que se découvrira toujours la gemme » précieuse des nobles sentiments et c'est des entrailles de son peuple que se » lèveront les continuateurs des gloires d'antan.*

» *Nous nous en voudrions de n'avoir envisagé que le côté purement » artistique de la question. Les "Amis de Bruges" ont pensé que la réali- » sation de leurs projets devait s'inspirer d'une idée de fraternité. L'art, don » de l'intelligence, a pour corollaire ce don du cœur : l'amour du prochain. » Bruges est une des rares villes où l'humble logis voisine avec l'opulente » demeure des gens fortunés. Nos efforts tendront au maintien de cette » situation qui fait de notre ville une cité d'élection où les joies et les douleurs » d'autrui trouvent échos, sympathies, réconforts.*

» *Vieux souvenirs, douces choses que les ans parent de charmes infinis, » gaiement vous souriez à nos cœurs. Vieux pignons, pierres sévères, sculp- » tures coquettes, vous laissez dans nos yeux le mirage de vos grâces. Sous » les frimas d'hiver, comme sous la lumineuse splendeur des étés, toujours » vous nous dites les bonheurs d'hier et les espoirs de demain.*

» *Et maintenant notre œuvre sera-t-elle prospère?*

» *Aux savants, aux étrangers, à nos compatriotes fiers de leur pays, » pourrons-nous un jour faire connaître nos luttes, nos défaites, et aussi » désigner nos trophées de victoire? Aurons-nous la douce joie de penser que » dans telle rue est à jamais sauvé un unique spécimen d'architecture, que » dans tel quartier des ouvriers que le faix quotidien a ployés sous son dur » joug, s'abritent encore sous le toit qui vit passer tant des leurs.*

» *Sur les vieux murs se grave l'histoire des villes et des hommes.*

» *Oh oui! avec l'ardeur de tout notre cœur, avec l'enthousiasme de » toute notre conviction, nous vous disons notre foi, nous vous disons notre » espérance. Aidez-nous, donnez-nous cette joie des dieux, vous tous, admi- » rateurs de la Flandre, de pouvoir honorer notre art, glorifier notre Patrie, » servir notre peuple.*

» *L'ampleur de notre œuvre dépendra un peu de nous, beaucoup de notre » prochain, de vous tous qui, par votre parole, votre plume, votre action, vos » contributions, pouvez aider à réaliser et à faire prospérer, par un unanime » élan d'amour, d'art et d'humanité, cette chose unique dans l'histoire: une » ville offrant son or et son labeur pour se libérer du vandalisme.* »

C. TULPINCK.

Le Moulin dénommé
"DE BONNE CHIÈRE"
situé Rempart Ste-Croix
fut renversé par un ouragan
le 24 Novembre
1904



A l'intervention des
"AMIS DE BRUGES"
un généreux concitoyen
M. E. De Cloedt
le fit réédifier
en 1911

Les Sculptures du Jubé et du Chœur de la Cathédrale d'Albi

COMME l'esprit d'une doctrine, le rayonnement d'un art pénètre en peu de temps un cercle immense et y laisse à peu près partout les traces de son action. A peine fallut-il un siècle à l'esthétique néerlandaise pour conquérir, en France, d'innombrables artistes. Acceptée dans le Nord et en Bourgogne, dès l'époque de Charles V, elle s'étendait bientôt au sud-est par la vallée du Rhône, à l'occident par le Berry, au sud-ouest par le Bourbonnais et le Velay. Dans le midi, le terrain lui était si propice que, sous Louis XI et sous Charles VIII, elle triomphait dans Avignon et dans Aix-en-Provence, à Rodez et à Albi. Dans cette dernière ville, elle a inspiré cette merveille : la décoration du jubé et du chœur de Ste-Cécile.

Édifiée dans ses parties essentielles entre 1282 et 1383, Ste-Cécile attendit jusqu'au dernier quart du XVme siècle la reprise des travaux qui devaient l'achever et l'embellir (*). Louis d'Amboise, premier du nom, appelé en 1473 au siège archiépiscopal d'Albi, dota sa cathédrale du chœur, du jubé, du clocher et du portique en pierre (le fameux baldaquin) de la porte méridionale. Quand il mourut, en 1502, il ne restait plus qu'à peindre les voûtes; ouvrage qui fut confié à des Italiens par Louis II d'Amboise, son neveu et successeur (1).

(*) Rappelons que la construction de l'impressionnante église-forteresse fut commencée par Bernard de Castanet et que son parti dérive de l'ancienne Cathédrale de Toulouse.

On ne sait au juste ce qu'il fallut de temps aux imagiers pour décorer le chœur et le jubé; toutefois il ne serait pas impossible que leur œuvre ait été, sinon terminée, du moins très avancée en 1480, quand eut lieu la consécration de l'église. Malheureusement, comme on n'a pas retrouvé de bail à besogne, on en est réduit aux conjectures en ce qui concerne leur travail et leurs personnes. D'après une tradition très vraisemblable, c'est à un atelier ambulant, comme il y en avait tant alors, qu'appartenaient ces imagiers. Mais quelle était leur origine et d'où venaient-ils? On l'ignore. Étaient-ils à peu près tous Flamands ou les Français dominaient-ils dans leurs rangs? Et, dans ce dernier cas, ne comptaient-ils pas beaucoup de Bourguignons? Autant de questions insolubles et nous devons le regretter. A défaut de renseignements sur les sentiments, les principes et les usages d'artistes capables d'une telle œuvre, il serait évidemment très utile de connaître

(1) Ces peintures, auxquelles on travailla pendant dix ans, frappent surtout par la virtuosité de leur exécution. Il s'en faut qu'elles soient partout harmonieuses; en certains endroits, elles sont surchargées et les médaillons s'arrangent assez mal avec les enroulements. On a restauré une partie de cette décoration, celle qui couvre les voûtes des cinq tribunes de l'abside.

connaître leur nationalité et leurs pérégrinations. Mais, quel que fut leur pays natal, tous étaient imprégnés de l'esprit néerlandais; il n'y a pas à en douter. Les statuaires du jubé suivaient la manière de Flandre, ceux du chœur procédaient nettement en disciples de Sluter. Quand, pour la première fois, on considère l'ensemble des sculptures d'Albi, on sent que l'on a devant soi une œuvre foncièrement nordique, et cette sensation persiste après l'étude la plus approfondie. Tous les passionnés d'art sont d'accord sur ce point.

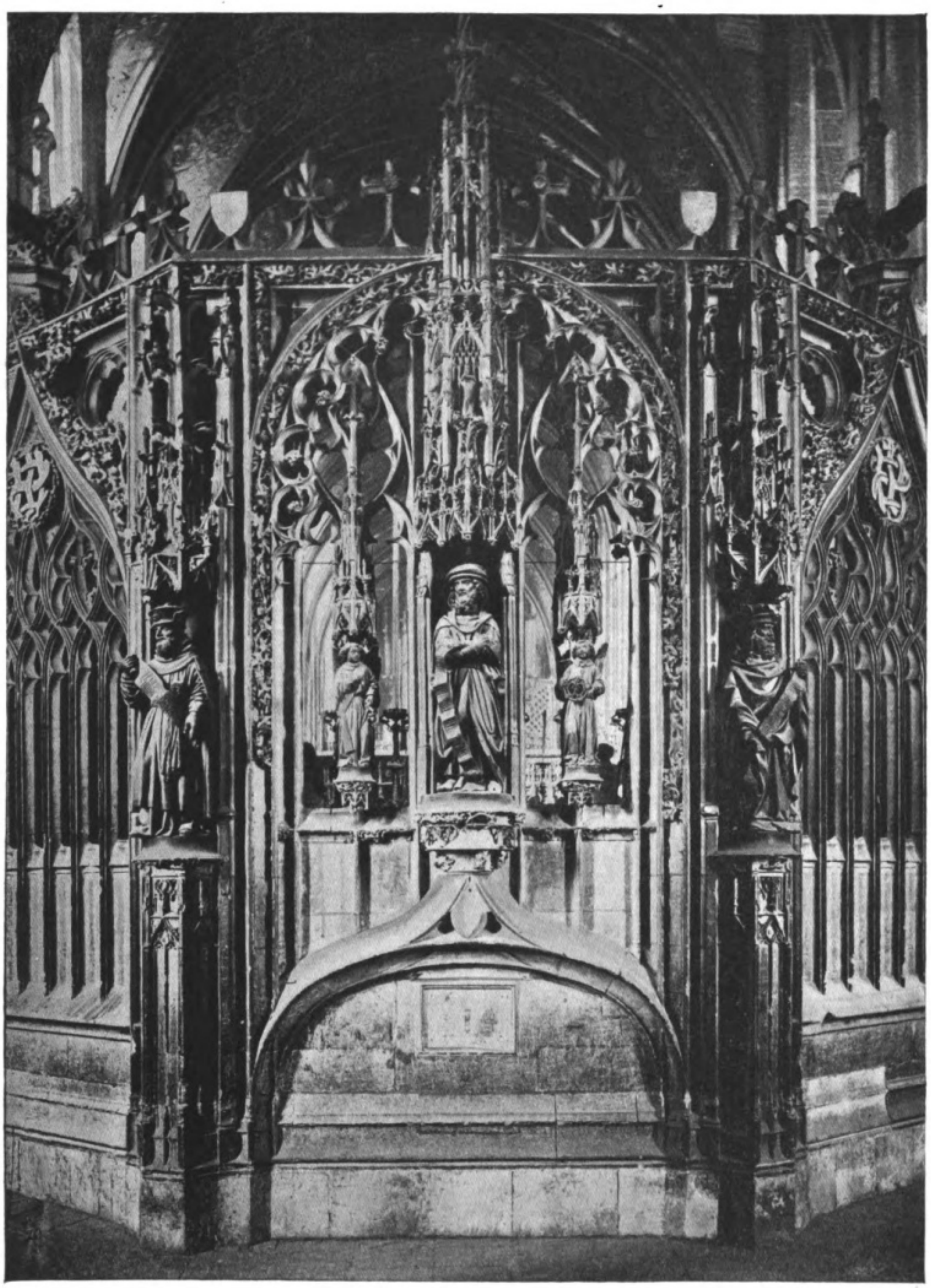
Construit avec élégance, le jubé est délicieusement orné. Ses figures se relient à leur entourage sans peine ni hiatus, sa luxuriante ornementation délecte par son arrangement comme par sa facture. Il n'y a pas, en terre française, de dentelle de pierre mieux combinée, ajourée, caressée, pas même à Brou.

Les figures, établies avec une grande probité, répondent de tout point à leur destination. L'*Adam* et l'*Eve,* debout au-dessus de la partie centrale, se recommandent par leurs formes; *le Christ, la Vierge* et *St-Jean,* qui couronnent le faîte, se détachent heureusement dans l'espace. Les *Anges,* de garde aux portes, offrent d'aimables silhouettes; et, au surplus, celui de gauche plaît par sa gentillesse. L'empreinte flamande se reconnaît en ces différents personnages, et elle frappe profondément dans la Vierge de l'*Annonciation* (revers du jubé, côté de l'épître), dont le visage s'illumine de pureté et de beauté morale (*). Les auteurs de ces figures se préoccupaient fort de les naturaliser, de les traiter en portraits, d'en souligner les particularités, d'en manifester le « moi », l'« en dedans ». N'est-ce point là une préoccupation très néerlandaise ? N'est-ce pas dans les cités flamandes que l'on manifesta le vouloir, bien avant l'aurore du XVme siècle, de muer la pierre en carnation, de l'obliger à nous livrer jusqu'à la vie secrète des créatures ?

(*) L'intérêt de toutes ces figures fait regretter la perte des seize statues qui complétaient la décoration de la façade du Jubé.

Les portes du chœur ravissent par leur dessin harmonieux. Sage équilibre des motifs, dont aucun ne le cède à l'autre en perfection; gracieuse flexibilité des lignes, qui s'entre-croisent, s'enlacent, se délacent et collaborent à de prestigieuses évolutions sans se nuire jamais; il en faut tout louer. Le chœur impose l'hommage par ses belles proportions et sa parure ornementale ne le cède en rien à celle du jubé. En son enceinte, linéaments et galbes s'entremêlent, s'étreignent, serpentent avec une souplesse, une exubérance, des coquetteries de lianes; et cette végétation idéale tapisse, pour l'enchantement des yeux, les parois et l'entourage des ouvertures, car elle est ordonnée, disciplinée, dirigée, avec un sens exquis de la mesure. Un tel décor semble vivre.

De captivantes séries de figures peuplent le chœur et son pourtour. Statues de la Vierge, des patriarches, des prophètes, des apôtres et d'autres saints, statuettes d'angelots, toutes impressionnent et retiennent. Gravement rangées, leurs inscriptions fièrement arborées, elles apparaissent comme les fidèles gardiens du sanctuaire, et, quoique la plupart n'aient rien de religieux, on s'attend à ce qu'elles entonnent un office. Deux figures complètent la décoration du chœur : celles de Constantin et de Charlemagne juchées sur les



JUBÉ.

sur les portes latérales. Assez bien campées et drapées, elles sont un peu trop isolées, perchées, sur leur socle; et l'empereur d'occident est alourdi par son armure.

Les statuettes qui se dressent au-dessus des stalles, malgré les plis mal accordés de leurs robes, jouent convenablement leur rôle décoratif, mais elles intéressent bien davantage par leurs physionomies. Ces anges, des garçonnets que les imagiers rencontraient autour d'eux les ont posés; ce sont vraiment des enfants de chœur. Tous les types de l'emploi, toutes les complexions de leur âge, ils les représentent, et avec une vérité si splendide qu'on est tenté de dire qu'ils les incarnent. C'est ici le robuste aux joues rebondies, aux joies débordantes, et le maladif acariâtre; c'est ailleurs le nervoso-sanguin gonflé de son importance, impatient du joug, et le lymphatique soumis qui doute de lui-même. Voici le petit monsieur déjà poseur (on lui confie des solos) et le bon gars « nature », celui qu'un vaillant estomac incite à sourire sans cesse, et le bilieux constipé que l'ennui ne lâche jamais; voilà le sincère et le sournois, le pétulant et l'endormi, l'indifférent et le convaincu. Et d'autres encore sollicitent le regard. C'est une collection sans pareille que peut goûter l'observateur psychologue aussi bien que l'amateur d'art.

Les anges placés au fond du chœur, autour de la Vierge, et à diverses places, dans le pourtour, ne sont pas moins prenants, surtout ceux qui flanquent une statue d'homme mal drapé mais profondément expressif : l'un de mine ouverte et accorte; l'autre, gros réjoui, très fier de sa fonction. Et, à défaut de rythmes disposés avec goût, la draperie de ce dernier montre au moins des ondulations remarquablement animées. Enfin, quelques figurines valent par la finesse de leur travail : ce sont celles de la cathèdre archiépiscopale.

La décoration étagée au-dessus des stalles enthousiasme par son style aux hardiesses tranquilles et par son luxe du meilleur aloi; rien ne dépasse la magnificence et la sveltesse des clochetons supérieurs. Tracés en parfaite concordance, ornements du jubé et du chœur concourent à former un chef-d'œuvre d'une unité inaltérable et d'un charme irrésistible. Tout y est d'une richesse sans superfétation et le faire en paraît féerique. Rarement, de thèmes aussi complexes, on a tiré des effets d'ensemble mieux simplifiés, mieux orchestrés. C'est un prodigieux assemblage de difficultés vaincues. Créée à une époque reculée, une telle décoration eut bientôt suscité des légendes; le peuple n'aurait pas manqué de l'attribuer, en grande partie, à des génies.

La plupart des statues du chœur sont trapues et affublées de manteaux aux plis lourds ou disgracieux; quelques-unes seulement ont une contexture assez bien proportionnée pour causer un effet d'ensemble qui satisfasse l'œil, mais toutes, travaillées artistiquement et fouillées avec un amour intense de la vérité, constituent des interprétations aussi parlantes que puissantes. La vie déborde de ces figures, dont chaque physionomie révèle une individualité; et si certaines sont vulgaires, aucune, certes, n'est banale. L'émerveillante exhibition de caractères !

La Vierge,

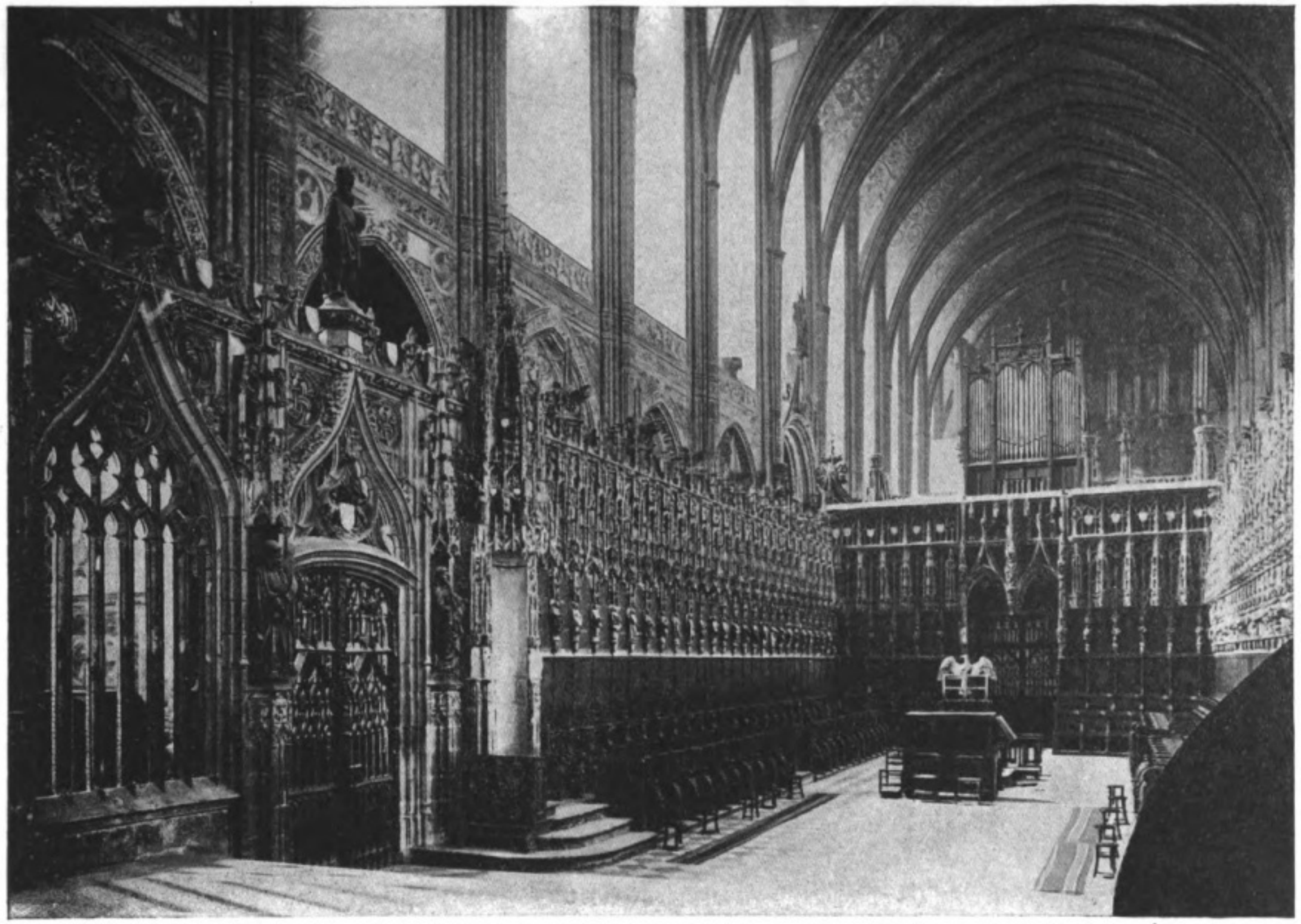
La Vierge, simple, candide et digne, appartient à cette catégorie d'humbles ménagères que leurs vertus élèvent au-dessus de leur condition et que leur suavité rend charmantes. Jacob porte les stigmates d'un bilieux sensuel, d'un instinctif en qui somnole un faune et les indices de la sottise prétentieuse; il se classe parmi ces boutiquiers que leur faconde entraîne à se prendre pour des oracles, et son invraisemblable toque ajoute au grotesque de son masque. Isaïe a les traits d'un ecclésiastique naturellement bon et plutôt optimiste. Jérémie et le présumé Esdras, avec leurs faces imberbes encadrées de capuchons, ressemblent de loin à de vieilles femmes peu avenantes, à de quasi-sorcières. Le premier interloque par sa mine ambiguë, apprêtée, contractée, d'ambitieux qui se veut impénétrable et de comédien qui vise au solennel. Le second divertit par sa trogne grimaçante de servante ahurie et grincheuse. David, honorable notable au chef décoratif, donne l'impression d'un bourgmestre qui va prononcer un discours. David réalise assez bien le type du ménestrel; et l'on peut voir en Zacharie le prophète, plaisant mélange de négociant et d'apôtre, un barde populaire. Michée suscite la sympathie par son air bonhomme, honnête et franc; sous son turban majestueux et son manteau cérémonial, avec sa barbe disciplinée à l'antique et son maintien des grands jours, il apparaît comme un brave artisan chargé d'un rôle en quelque mystère et le tenant avec la conscience qu'il apporte en toutes choses. Il a plus d'un neveu, d'ailleurs, parmi les paysans qui jouent la *Passion* à Oberammergau. Autre travailleur méritant, Osée, dont la singulière coiffure rappelle tout d'abord le sommet d'un burnous, a l'expression calme et décidée d'un homme d'initiative.

Zacharie, le père du Baptiste, respire une mélancolie intense; on le dirait navré d'exister. Jean l'évangéliste se classe parmi ces jouvenceaux bien découplés et réfléchis en qui se concilient et l'action et le rêve. Mathieu est un dyspeptique enclin à la colère, Jacques le majeur, un énergique très valeureux et peu commode, Jacques le mineur, un niais dont le nez postule une laisse. Philippe, vieillard encore très ferme, a le masque d'un volontaire singulièrement résolu, voire d'un autoritaire; Siméon celui d'un gaillard avisé, madré et âpre au gain; Jude celui d'un vieux doucereux dont les lèvres en lamelles invitent à la défiance. Mathias, rustre plutôt terrien, fait de vains efforts pour paraître inspiré; s'il interroge le ciel, c'est pour savoir quel temps le lendemain réserve à ses récoltes. Judith nous présente une marchande ou une bourgeoise d'humeur gaie, un tantinet triviale; Esther une plébéienne à esprit obtus, robustement entêtée, son front protubérant l'annonce, et morose irrémédiablement, s'il faut en croire sa bouche aux commissures abaissées par la moue.

Solidement bâties, ces statues sont d'une facture à la fois large et précise; des plans synthétisés avoisinent maints détails accusés d'un doigt ferme et différents morceaux d'une attachante exécution : les mains d'Isaïe, de Zacharie et de Jude, la main droite de Jérémie, la main gauche de David, la superbe barbe d'André, la chevelure calamistrée de Jean. Parmi les personnages les mieux réalisés, Daniel, Jérémie, Siméon, Jacques le majeur, Jean et un inconnu du pourtour se distinguent encore par la bonne entente

de leur

CATHÉDRALE D'ALBI.



CHŒUR

de leur attitude et l'excellent effet de leur silhouette. Les deux premiers sont particulièrement réussis; et il y a plaisir à regarder l'allure martiale de Jacques, dont on cherche involontairement l'arbalète. Presque toutes les figures se tiennent avec naturel et quelques-unes ébauchent des gestes d'une savoureuse exactitude, telle Judith relevant sa robe.

Trois postures seulement manquent aux règles de la statique normale : celle de la Vierge, trop déhanchée, et surtout celles de Mathieu et de Jude, qui se contournent et se courbent vers le sol comme s'ils avaient poussé de travers. Mais plusieurs statues pèchent par leur structure : Jacob, Michée, le présumé Esdras sont fâcheusement courtauds; Mathias a la tête trop forte pour son corps, Judith le torse trop étriqué; Thomas et Jacques le mineur ont les épaules trop étroites, Barthélemy et Esther les bras trop longs. D'autres, en plus grand nombre, ne laissent pas de contrarier par l'arrangement de leur costume. Les manteaux du prophète Zacharie, de Mathieu, de Barthélemy et de Jude sont des spécimens de draperies lourdes et gauches; ceux de Jacob et de Thomas des exemples de plissures arrondies sans le moindre goût. Des plis anguleux à l'excès gâtent les robes de David et de Simon dans leur partie inférieure, d'abusives proéminences enlaidissent la jupe et les manches d'Esther. En général, les vêtements affectent désagréablement par leurs lignes dissonantes; il y en a même de féminins où foisonnent les boursouflures par trop semblables à des torchons froissés. On ne voit guère de bien compris, de convenablement disposés, que les costumes de Daniel, de Philippe, de Jacques le majeur, de Simon et de l'inconnu précité. Ceux de Zacharie (le père du Baptiste) et de Judith satisfont grâce aux qualités de leurs modèles qui, simples, rationnels, tombant à souhait, n'obligent à aucune combinaison de linéaments.

C'est surtout par les têtes que valent nos statues; martelées, creusées, individualisées avec autant de savoir que d'amour, elles ont l'éloquence des fortes œuvres. Quelle admirable variété d'aspects, de la face terriblement carrée et sillonnée du dolichocéphale Jérémie à celle d'Esther si bizarrement triangulaire avec son vaste front bosselé et son étroite mâchoire; du masque de Zacharie le prophète, qui semble dérivé d'un de ses confrères de Champmol, à ceux d'Isaïe, de Daniel et de Philippe, dont nous retrouvons si souvent les doubles autour de nous! Quelle interprétation *artiste* de la vérité! Sans doute les caractères de ces effigies ne correspondent nullement à ceux des saints qu'elles sont censées reproduire, mais en quoi cela diminue-t-il leur valeur d'œuvre? Combien de figures peintes ou sculptées donnent une idée suffisante des personnages sacrés? Gardons-nous de reprocher aux anonymes d'Albi les contresens historiques de leurs statues; au moins ont-ils su vivifier des traits où se lisent des psychologies; cela n'est point si commun!

Les figures du chœur avaient été peintes selon l'usage du temps et il en reste diverses traces que la poussière uniformise à souhait; de là une dominante grise en concordance délectable avec la pierre de l'édifice. Au reste, elles n'y perdent rien, car, pour renforcer leurs effets, nul besoin de tonalités; la mise en valeur de leur multiples reliefs est si bien obtenue qu'elle

qu'elle détermine des jeux de clair et d'ombre équivalant à des colorations.

Les qualités et les défauts des Slutériens se reconnaissent en ces œuvres, on l'a pu constater; si certaines d'entre elles étalent des discordances ou des vulgarités, on l'oublie en considérant l'ensemble dont elles font partie. Il est unique, en France, cet assemblage de statues. Les grandes cathédrales d'Outre-Loire possèdent, à leurs façades, des légions de figures dont la supériorité ne tient pas seulement à leur contexture décorative; mais aucune ne renferme, sous ses arceaux et en un tel nombre, des personnages aussi parlants et significatifs que ceux d'Albi. S'ils sont sans envolée, ils entraînent néanmoins à voir plus loin que la forme, tant ils l'emportent sur la traduction littérale, la portraiture ordinaire.

Si nous avons l'heureuse fortune d'avoir le chœur de Ste-Cécile à peu près tel qu'il était au crépuscule du XVme siècle, si les statues mutilées n'y sont qu'en nombre infime, on le doit à l'ingénieur Mariès qui, dès les premiers accès de vandalisme, sous la Révolution, invoqua fort à propos, auprès des pouvoirs publics, l'intérêt artistique du monument. Sa courageuse et intelligente initiative sauva du sac l'intérieur de la cathédrale.

Cette floraison d'art néerlandais ne détonne pas le moins du monde dans ce coin du midi. Les affinités ne manquent pas entre les artistes des Flandres et ceux du Languedoc, du Quercy, du Rouergue; on s'en aperçoit en examinant d'un peu près les sculptures et les peintures de la cathédrale de Cahors, les têtes du Musée archéologique de Montauban, les chapiteaux et les statues de la salle capitulaire et du cloître moyen âge du Musée des Augustins de Toulouse (entre autres les figures provenant des Cordeliers et de St-Sernin). Et ces affinités expliquent les rapides progrès et l'action bienfaisante de l'esthétique néerlandaise en tant de provinces françaises, elle répondait si bien aux goûts et aux aspirations des artistes locaux ! Des figures travaillées selon les concepts caractéristes-expressifs chers aux Nordiques sont donc parfaitement à leur place aux pays de soleil. On a goûté l'individualisation dans le Toulousain et dans l'Albigeois comme en Bourgogne et en Belgique.

Par l'eurythmie de leurs décors, par l'humanité et la force impressive de leurs figures, le jubé et le chœur d'Albi enchantent les délicats, émerveillent les initiés au langage de la plastique. Ils sont un de ces poèmes sculptés auxquels on ne revient jamais sans éprouver de rares sensations. Taillées en toute intégrité, ces statues touchent d'autant plus qu'on n'y sent nul apprêt. On ne se lasse pas de contempler ces personnalités expressivement caractérisées, car une âme palpite en leur organisme de pierre. Quoi que l'on pense de leur réalisation, il en faut admirer l'art vigoureux et sain, franc jusqu'à la brutalité et au plus haut point pénétrant.

ALPHONSE GERMAIN.



STALLES.

NOTES SUR LES VAN EYCK.

A PROPOS DE LA VIERGE D'INCEHALL ET DU CHRIST DE SAINT-SAUVEUR DE BRUGES

IL s'est formé, au sujet de mon opinion sur la paternité de la *Vierge d'Incehall,* une légende que je voudrais détruire, car elle a pénétré dans deux recueils qui font autorité et dont l'un est l'admirable *Histoire de l'Art,* dont M. André Michel, aidé par de savants collaborateurs, poursuit brillamment la réalisation. S'y voir nommé, même pour être discuté, est un honneur très enviable. On peut se dire : « Je suis discuté dans cette savante publication, donc je suis ». Je dois donc des remercîments à M. de Fourcaud, qui m'a cité dans son chapitre « *Le Peinture aux Pays-Bas* », d'autant plus qu'il s'est empressé de reconnaître son erreur et qu'il a la ferme intention de la réparer le plus tôt possible, tout au moins par un erratum à la fin du volume.

Mais l'*Histoire de l'Art* se vend par fascicules. Certains lecteurs pourront n'avoir jamais sous les yeux cette rectification. Je crois donc nécessaire d'employer tous les moyens qui sont à ma portée pour faire disparaître le malentendu dans le plus grand nombre possible d'esprits.

Parlant des historiens d'art qui rendent à Hubert van Eyck une partie des ouvrages attribués à Jean, M. de Fourcaud me cite (*) dans les termes suivants : « M. Durand-Gréville, au prix d'une patiente ingéniosité de comparaisons et de raisonnements, renchérit sur les conclusions de ses prédécesseurs et réclame pour Hubert jusqu'à la *Vierge d'Incehall,* signée de Jean et datée de 1432. Nous n'avons pas sa foi robuste, qui s'affermit au milieu des hypothèses. »

(*) *Histoire de l'Art.* (Paris, Armand Colin. T. III).

Ce jugement est fondé sur une erreur de fait. En 1905 (*), portant sur la *Vierge d'Incehall* un jugement provisoire d'après l'examen d'une photographie, je faisais remarquer combien l'attitude gracieuse de la mère et le geste familier de l'enfant contrastaient avec le caractère plus grandiose des chefs-d'œuvre signés de Jean; et je concluais : « Si elle (la signature de Jean) n'existait pas, nous dirions que la *Vierge d'Incehall* est un des plus parfaits chefs-d'œuvre d'Hubert, tant par le charme subtil des attitudes et du sentiment exprimé, que par la solidité particulière du modelé. Toutefois, avant de lancer une pareille assertion, il s'agirait d'abord d'examiner sérieusement l'original et d'y trouver, dans les chairs, la grande souplesse hubertienne, dans les draperies une exécution en pleine pâte, très différente du procédé par teintes lisses et transparentes qui caractérise Jean. Mais si, *comme il est probable, vu la signature,* l'exécution propre à Hubert

(*) *Les Arts anciens de Flandre,* T. I, p. 34.

Hubert ne s'y trouvait pas, il resterait à expliquer l'existence, dans une œuvre signée de Jean, d'une composition si inattendue de la part de ce maître et si familière à Hubert. Le seul moyen de résoudre cette flagrante antinomie, c'est de supposer que le petit chef-d'œuvre, conçu et dessiné par Hubert, est resté inachevé à cause de la mort de l'aîné des deux frères (peut-être même après un commencement d'exécution picturale) et que Jean l'a terminé, *completum*. »

N'aurais-je publié que ces lignes, ma pensée serait suffisamment claire. Mais, une année après, longtemps avant la publication de l'article de M. de Fourcaud, ayant enfin pu voir le tableau à l'Exposition du Guildhall de Londres, j'ai publié dans la même revue (t. II, p. 62) mon opinion définitive. Analysant les caractéristiques de l'exécution de cette admirable peinture, je concluais nettement :

« En résumé, dans la conception de la *Vierge d'Incehall,* tout dénonce l'*esprit* d'Hubert; dans l'exécution, tout décèle la *main* plus énergique de Jean. »

Mon opinion n'a pas varié depuis 1906. Avec des affirmations si précises sous les yeux, il semble impossible que l'on ait pu me faire dire que cet ouvrage, « signé de Jean et daté de 1432 » (plus exactement 1433), ait été exécuté par Hubert. Voici comment la légende s'est formée : je n'avais pas rejeté *à priori* l'idée de la paternité d'Hubert; quelqu'un, qu'on m'a nommé, s'est dit : « M. Durand-Gréville croit — ce qui est absurde — qu'un ouvrage signé de Jean et daté de 1432 *pourrait* être d'Hubert ! » Huit jours ou six mois après, se fiant à sa mémoire, la même personne s'est imaginé que j'avais affirmé purement et simplement la paternité d'Hubert; elle l'a dit à qui voulait l'entendre; elle l'a dit à un historien d'art avec un accent de conviction tel, que celui-ci, pourtant très habitué à ne rien affirmer sans vérification, a cru pouvoir regarder comme un fait acquis l'assertion de son confrère. Et la légende verbale est devenue une légende imprimée.

Notre seule faute est d'avoir, sans autre explication, présenté comme possible un fait d'apparence absurde. On nous l'a fait bien voir !

En réalité, cette supposition de Jean signant une œuvre de son frère, n'est invraisemblable que pour ceux qui oublient dans quelles conditions travaillaient les peintres de jadis. N'oublions pas qu'ils étaient, aux yeux des contemporains et à leurs propres yeux, de simples artisans; qu'ils trouvaient tout naturel de faire travailler, d'après des dessins, leurs apprentis, leurs « varlets », de signer des ouvrages auxquels, parfois, ils n'avaient pas mis la main. Les archives des vieilles villes montrent que c'était là un usage courant, à tel point, que les seigneurs ou les bourgmestres et échevins, quand ils allaient voir une peinture commandée par eux chez un artiste, laissaient une gratification aux mains des dits varlets. Telle grande planche que Rembrandt a signée sans scrupule, l'*Ecce Homo,* par exemple, était entièrement l'œuvre d'un de ses élèves. Le Pérugin n'a jamais hésité à présenter comme sien et à signer tel ouvrage dont il avait entièrement confié l'exécution au Pinturicchio, à Manni, à Raphaël ou à

tel autre

tel autre élève. Quel scrupule aurait donc pu avoir Jean van Eyck à signer, le cas échéant, une peinture restée dans l'atelier de son frère et devenue sa propriété par héritage ? A défaut de scrupule, dira-t-on, il devait craindre que l'on ne s'aperçût de la différence de manière... C'était là, soyons-en sûrs, le moindre souci des acheteurs. Du reste, la différence de facture n'était pas si énorme, puisqu'aujourd'hui on trouve « chimériques » les historiens d'art qui s'efforcent à séparer les œuvres d'Hubert de celles de Jean.

En résumé, nul n'a le droit de nous attribuer une opinion que nous n'avons jamais énoncée comme nôtre, et qui d'ailleurs n'aurait eu rien d'absurde pour ceux qui sont au courant des anciens usages.

Nous avons dit que la légende avait fait son chemin. En effet, dans le *Burlington Magazine* de Janvier 1908, M. Eric Maclagan, rendant compte du beau livre — *Hubert and Jan van Eyck* — de son très savant compatriote M. J. Weale, a cru devoir écarter d'un trait de plume toutes nos recherches sur les ouvrages que l'on pourrait restituer avec plus ou moins de certitude à Hubert van Eyck, et il l'a fait dans les termes suivants :

« M. Durand-Gréville a réuni sous ce grand nom (celui d'Hubert) un assortiment varié d'œuvres de XV[me] siècle et, en fait, du commencement du XVI[me]; il a même reconnu la main d'Hubert dans des panneaux signés de Jean. »

Ayant eu le plaisir de revoir, l'hiver dernier, à Londres, M. Maclagan, qui, en 1906, avait été pour moi le plus aimable des ciceroni au Musée de South-Kensington, je le priai de rechercher quels étaient les panneaux (au pluriel) signés de Jean que j'aurais attribués à Hubert. Il me promit de compulser ses vieilles notes. Il n'a rien trouvé, sans doute, car il ne m'en a pas reparlé, et je crains que l'alinéa qui me concerne dans sa critique du livre de M. James Weale ne soit simplement l'écho de quelque jugement verbal qu'il aura transcrit sans le vérifier.

Je ne reviendrai pas sur la *Vierge d'Incehall,* qui est évidemment l'un des ouvrages anonymement signalés par lui. Mais je crois devoir rechercher quels sont les autres ouvrages ou, tout au moins, quel est l'autre ouvrage qui lui a suggéré ce pluriel.

Il n'y en a qu'un seul qui ait pu prêter à un malentendu. C'est le *Christ* en buste, de face, du Musée de Berlin. J'en avais dit ceci : « L'inscription fut-elle authentique, et la peinture originale, il faudrait tout au plus y voir une œuvre d'Hubert, signée de Jean. Tout rappelle Hubert dans cette figure : le nimbe est identique à celui du Christ dans le *Baiser de Judas* des *Heures* de Turin; la tête rappelle de près celle du Dieu-le-Père, du retable de Gand...» Nous aurions dû dire, mais la fin de la phrase nous est restée au bout de la plume : «... une œuvre d'Hubert signée par Jean, ou une œuvre de Jean d'après un dessin d'Hubert ». Mais tout cela était au conditionnel, et nous affirmions, à la même page : 1° que la signature est l'œuvre d'un faussaire; 2° que la peinture est absolument indigne des Van Eyck; ce qui aurait dû couper court à tout malentendu.

Maintenant,

Maintenant, quels sont les ouvrages du « commencement du XVIe siècle » que le critique anglais nous a vu attribuer à Hubert? S'agirait-il de la *Crucifixion* des Offices? J'ai eu le mérite de remarquer, avant 1900, ce chef-d'œuvre alors qu'il était juché au plafond; c'est sur ma prière expresse que le Commandeur Ridolfi le fit descendre sur la cimaise. Frappé par certaines analogies, j'avais cru pouvoir, pendant quelque temps, d'après mes souvenirs, mes notes et l'examen d'une photographie, attribuer ce bel ouvrage à Hubert. Mais l'année 1906 de la présente revue, où mon aimable confrère croît avoir pris connaissance de mon erreur, est précisément celle où j'ai attribué ladite *Crucifixion* à un contemporain de Gérard de Saint-Jean dont la vie a dû se prolonger jusqu'au début du XVIme siècle et qui fut un « génial imitateur d'Hubert ».

M. Maclagan m'a donc prêté, sur ce point, en 1908, une opinion qui n'était pas la mienne, une opinion à laquelle j'avais spontanément renoncé depuis longtemps. C'est — toute proportion gardée — comme si l'on accusait St-Paul, malgré son aventure du chemin de Damas, d'être un païen. Et l'erreur momentanée que j'avais commise était fort excusable, ayant pour fondement une parenté avec les van Eyck que d'autres historiens d'art ont été amenés à mettre en relief. Mme Ida Schottmuller, en 1902, avait rencontré au Musée de Padoue une *Crucifixion* qu'elle n'hésitait pas à considérer comme une copie d'une œuvre perdue de Jean van Eyck; et M. de Bodenhausen, ayant retrouvé à Venise, chez le Bn Franchetti, l'original du tableau de Padoue, l'a présenté, en 1905, dans le *Jahrbuch* de Berlin, comme une copie d'un original perdu d'Hubert. Or, le tableau de Venise est une œuvre originale du peintre que j'ai appelé « un génial imitateur d'Hubert ».

Il a été question jusqu'ici des seuls ouvrages que mon aimable confrère anglais, se fiant à des souvenirs infidèles, m'accusait, à tort, d'avoir attribués à Hubert van Eyck. Restent maintenant ceux que j'ai réellement attribués à Hubert et qui, d'après M. Maclagan, seraient du « XVe siècle », c'est-à-dire, dans son esprit, d'une période du XVe siècle postérieure à la mort d'Hubert van Eyck.

Ici encore il faut faire un choix. A propos du *Portrait de Moine* du Musée de Montauban, nous parlons seulement « d'indices qui nous ramènent avec vraisemblance, sans certitude absolue toutefois, à Hubert. » A propos d'un autre ouvrage, nous sommes encore bien moins affirmatif : « Faut-il pousser la logique jusqu'à l'extrême en restituant à Hubert la belle *Annonciation* du Louvre? Nous serions *presque* tenté d'en courir le risque... sous les plus expresses réserves... »

Si l'on maintient ces deux panneaux dans l'« assortiment varié » des ouvrages que nous attribuons à Hubert, il ne sera que juste de tenir compte de nos réserves. Et puisque les circonstances m'ont amené à plaider pour moi-même, qu'il me soit permis de dire qu'en cas d'erreur les peintures que j'aurai attribuées au maître auront toujours, au moins, été dignes de lui. L'erreur sera beaucoup moins grave que si nous avions voulu lui rendre

une œuvre

une œuvre médiocre ou si nous avions considéré comme une simple copie une de ses œuvres authentiques...

Notre « assortiment » renferme cinq autres ouvrages, en deux groupes. Sont-ils, comme l'affirme avec décision M. Maclagan, postérieurs à la mort d'Hubert ? C'est à ce seul point de vue que nous allons les examiner ici. Le premier groupe se compose d'une *Vierge avec l'Enfant,* du Musée de Vienne, attribuée sans motif valable à Rogier, et de la petite *Vierge.* Northbrook, que tout le monde, à commencer par le Dr. Friedlander, attribue à la même main. Dans la *Vierge* de Vienne, la tête de femme du serpent est coiffée à la mode de 1400-1415. Nous attendons que l'on nous fasse connaître sur quel indice bien saisissable on se fonde pour infirmer ce renseignement chronologique très précis.

Le second groupe est formé du *Christ en Croix avec la Vierge et un Donateur,* prêté par l'église St-Sauveur de Bruges à l'Exposition des Primitifs flamands de 1902; de son pendant (avec une donatrice) signalé par M. J. Weale dans la galerie de M. Traumann, de Madrid; enfin, du même sujet sans vierge ni donateur, très certainement étude préparatoire pour les deux autres, que j'ai trouvé dans la galerie de M. Aynard, de Lyon. Le capuchon du donateur, la coiffe de la donatrice et les coiffures des anges m'avaient paru suffisants pour m'autoriser à situer ces trois ouvrages vers l'an 1400; mais un nouvel examen m'a permis de remarquer que, dans le panneau de St-Sauveur, le parquet, privé de toute perspective, apparaît comme absolument *vertical.* C'est donc, plus que jamais, aux environs de 1400, sinon même un peu auparavant, qu'il faut placer cet ouvrage et, par conséquent, les deux autres. Nous voilà loin du milieu du XVe siècle. Nous espérons que cette confirmation si nette, si positive, incitera M. Maclagan et quelques lecteurs à regarder avec une nouvelle attention les tableaux attribués par nous à Hubert, et à tenir un compte plus rigoureux des arguments présentés en faveur de notre thèse. Si l'on écarte les trois peintures qu'on nous a, sans raison, accusé d'avoir attribuées à Hubert, peut-être le groupe d'ouvrages que nous avions réellement proposé dans nos articles des *Arts anciens de Flandre* aura-t-il la bonne fortune de survivre tout entier à la discussion.

E. DURAND-GRÉVILLE.

P. S. — Ces lignes étaient déjà imprimées, quand M. le Directeur du *Burlington Magazine* a bien voulu nous promettre de publier dans son savant recueil la très courte rectification que nous lui avions adressée, en nous priant toutefois, faute de place, de la raccourcir encore autant que possible. Les notes ci-dessus conservent donc toute leur utilité.

LES TAPISSERIES
A L'EXPOSITION DE L'ART AU XVIIme SIÈCLE

L'ART flamand du XVIIme siècle a jeté un prodigieux éclat dans tous les domaines où s'est exercée son activité, hormis dans celui de la tapisserie. Ce n'est pas à dire, d'ailleurs, que les travaux de nos tisserands, durant cette période, ne soient pas considérables; de grandes œuvres tissées apparaissent encore, très nombreuses, très somptueuses, exécutées d'après les dessins des plus grands artistes, Rubens et Jordaens, notamment, mais si belles et si grandioses qu'elles soient, elles sont bien loin de procurer au spectateur, du moins à celui de nos jours, la même satisfaction esthétique que les ouvrages de l'ère antérieure.

Nous avons eu occasion de parler ici même des merveilles accomplies par les hauts lissiers de nos provinces du XIVe au XVIe siècle (*). Au début de ce dernier cet art avait atteint, constations-nous, une perfection inimitable. C'est alors que sortent des ateliers bruxellois tant de magnifiques tentures, telles que le *Combat des Vices et des Vertus, Bethsabée à la fontaine,* l'*Histoire de l'Enfant prodigue,* etc. dont on a vu de si beaux exemplaires aux expositions de l'Art ancien bruxellois et de la Toison d'Or; c'est alors que travaille maître Philippe, l'auteur présumé de cette tenture du Musée du Cinquantenaire, à Bruxelles : la *Déposition de Croix,* d'une ordonnance si simple et si émouvante, à laquelle le savant conservateur, M. Joseph Destrée, a consacré une étude excellente (*).

(*) Les *Arts anciens de Flandre.* T. III, fasc. II.

(*) *Maître Philippe.* Bulletin des Musées royaux, 1902.

Tout en améliorant ses méthodes et ses procédés, en éclaircissant les compositions trop touffues et trop encombrées de l'âge précédent, en s'efforçant de réaliser des ensembles de plus en plus harmonieux de lignes et de couleurs, la tapisserie reste fidèle aux principes organiques de la décoration tissée : régularité et symétrie de la composition; richesse du coloris réparti en teintes profondes et pures. « Bruxelles produisit alors, écrit très justement M. G. Migeon, dans son récent ouvrage sur les *Arts du Tissu* (*), une longue série de tentures qui comptent parmi les plus parfaits chefs-d'œuvre de l'art textile. » On pourrait être tenté de croire que l'admiration dont témoigne ainsi M. Migeon est influencée par les idées esthétiques en cours actuellement et qu'elle était fort étrangère aux amateurs de l'époque classique. Il ne paraît pas, cependant, si l'on se réfère sur ce point à Félibien, dont les *Entretiens sur la vie et les ouvrages des peintres* (1666) reflètent si exactement les conceptions artistiques sous l'empire desquelles se développa

(*) Paris, Laurens, 1909.

se développa l'art français du XVIIe siècle : « Il y avoit alors en Flandre, écrit-il, des Tapissiers, non seulement tres habiles à bien employer les laines, mais qui desseignoient parfaitement; et ils estoient si capables qu'il se voit beaucoup de tapisseries dont les couleurs sont de leur invention, et qu'ils ont fabriquées sur des desseins qui n'estoient pas mesme bien arrestez ».

Mais, au cours du XVIe siècle, l'importance du rôle des tapissiers dans l'exécution des tentures alla se restreignant singulièrement. Du rang de collaborateurs, ils tombèrent peu à peu à celui de simples exécutants; de celui d'interprètes à celui de copistes. Ils s'étaient toujours, plus ou moins, inspirés des œuvres des peintres ou des miniaturistes, ou encore avaient travaillé d'après des dessins ou des esquisses élaborés par des artistes, mais sans jamais cesser d'adapter habilement les représentations sacrées ou profanes qui formaient le sujet de ces ouvrages aux nécessités et aux possibilités de leur art. Le tapissier était, en quelque sorte, le metteur en scène expérimenté qui transportait les inventions des « cartonniers » sur le vaste théâtre de la tapisserie, de façon à en tirer le plus grand effet décoratif. Le temps approche où il sera assujetti à la traduction littérale dans la laine ou la soie de créations toutes picturales, dont les auteurs, italiens souvent, ne prenaient guère souci de conformer leurs belles compositions aux convenances de l'art textile.

Au fond, il ne serait pas aventuré de dire que la décadence où fut entraînée de la sorte la tapisserie flamande prit son origine dans la renommée européenne qu'elle avait acquise depuis longtemps. Les Papes du XVe siècle avaient eu souvent recours à l'habileté de nos tisserands, mais sans leur imposer de modèles susceptibles d'entraver leur initiative. Sixte IV, notamment, commanda dans notre pays la superbe tenture sur fond bleu qu'il offrit, vers 1479, à la Basilique d'Assise et où apparaissent, au milieu de rinceaux ornementaux, St François recevant les stigmates, Ste Claire, St Antoine de Padoue, St Bonaventure et les principaux dignitaires ecclésiastiques — à commencer par Sixte IV lui-même — qui avaient appartenu à l'Ordre Franciscain. Léon X, lui, recourut également aux célèbres ateliers de Bruxelles, mais ce fut pour leur donner à tisser, en 1515, la suite des *Actes des Apôtres,* dont les cartons avaient été dessinés par Raphaël. Le succès de ces tentures, exécutées par Pierre d'Enghien, dit van Aelst, fut prodigieux. « Tous, écrivait le maître des cérémonies du Pape, Paris de Grassis, tous étaient d'accord pour proclamer qu'il n'y avait au monde rien de plus superbe. » Les hauts lissiers bruxellois furent assaillis de commandes par les souverains et les princes, et eurent à tisser quantité de séries de tentures d'après les cartons de Raphaël ou des maîtres de son école, particulièrement Jules Romain. Ces travaux s'effectuaient sous la direction et la surveillance de Bernard van Orley, auquel on doit, d'ailleurs, de nombreuses séries de tentures, entre autres les splendides *Chasses de Maximilien,* tissées par le tapissier bruxellois François Geubels et qui furent fréquemment copiées dans la suite, notamment par les Gobelins; tapisseries où l'on retrouve encore, heureusement,

malgré les

malgré les tendances italianisantes du maître, la libre fantaisie réaliste et l'énergie de rendu propres aux artistes flamands.

Ces *Chasses de Maximilien* ont inspiré à Félitien et à l'interlocuteur supposé de ses *Entretiens,* Pymandre, des réflexions qu'il est d'autant plus intéressant de rappeler qu'elles ont été écrites à l'heure où, sous la direction classique de Charles Le Brun, les Gobelins produisaient les grandioses suites de tapisseries consacrées à l'illustration du règne de Louis XIV : « L'on m'a asseûré, dit Félibien, qu'elles estoient de la main d'un Peintre de Bruxelles, nommé Bernard van Orley, qui travailloit du temps de Raphaël, et qui a fait exécuter toutes les Tapisseries que les Papes, les Empereurs et les Rois faisoient faire en Flandre d'après les desseins d'Italie. D'abord sa maniere estoit gotique; mais à force de voir des ouvrages de Raphaël et de Jule (Romain), il la changea : et mesme il y en a qui ont voulu dire que les Tapisseries de l'Histoire de Saint-Paul, qui sont dans le Garde-Meuble du Roy, et qui ont toujours passé pour estre de Raphaël, sont de son dessein; ce qui n'est pas vray-semblable, car on y voit trop la maniere de ce grand maistre. Peut-estre ce Bernard les a-t-il conduites sur de legers desseins de Raphaël, y ayant en effet quelques parties, qu'on voit bien n'estre pas tout-à-fait arrestées. Car c'estoit luy qui prenoit le soin de tous les ouvrages de peintures et d'étoffes que l'Empereur Charles V faisoit faire, et mesme des vitres qui sont dans les églises de Bruxelles. Il avoit sous luy un nommé Tons, grand païsagiste, qui a travaillé aux Chasses de l'Empereur Maximilien; et un autre de ses élèves Pierre Koeck, natif d'Alost, fort bon Peintre et Architecte. Celuy-cy alla en Turquie, d'où il apporta le secret des belles couleurs pour les teintures des soyes et des laines.

» Je ne m'étonne pas, dit Pymandre, si les Tapisseries de ce temps-là sont si belles, puis que l'on prenoit tant de soin à les rendre parfaites, et par les desseins des plus excellens maistres, et par la bonté de la matiere. Il est vray aussi qu'il n'y a rien de plus beau que ces Chasses dont vous parlez; et quoy-que ce Peintre ne fust pas d'Italie, je ne voy pas qu'il en mérite moins d'honneur. Car il me souvient qu'il y a des figures si animées, des visages si naturels, des vestements si riches, et des païsages si agréables, qu'il n'y a rien à mon sens de plus beau; et pour moy je vous avoûë que je n'y apperçois pas ce qui peut tenir du goust que vous nommez gotique. Pour ce qui est des ouvrages d'Albert (Dürer) et de Lucas (de Leyde), il est vray que vous m'en avez fait voir autrefois, dont les habits et la maniere de peindre ne me plaisoit pas; mais où il y avoit aussi certaines choses, que je trouvois bien faites.

» Ce sont, repris-je, ces différences qui distinguent si fort les grands Peintres Italiens d'avec ces Maistres dont je viens de parler, qui ne se sont étudiez qu'à bien faire quelques parties, mais qui n'ont point travaillé à la recherche des autres. Vous voyez dans leurs tableaux des testes bien peintes et bien finies, mais les jours, les lumieres, les beaux contrastes des membres et les grandes dispositions ne s'y rencontrent pas. Leurs figures sont couvertes d'habits riches, mais à la mode de leur païs, et comme on les portoit

les portoit en ce temps-là, parce qu'ils n'étudioient point la belle maniere de les vestir... » (*)

(*) *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes.* Seconde édition. I, 552. Paris, MDCLXXXV.

La citation est un peu longue, mais, outre qu'il est toujours utile, lorsqu'il s'agit de l'art du passé, de connaître le jugement que portaient sur lui les contemporains ou, comme dans ce cas-ci, un homme distingué appartenant à une génération assez prochaine, cette page de Félibien a le mérite de définir avec une grande netteté les caractéristiques qui ont différencié l'œuvre de nos artistes avant la diffusion de l'idéal issu de la Renaissance et humano-classique après. Nous avons indiqué les résultats auxquels l'art de la tapisserie était arrivé auparavant. Après, l'esprit nouveau qui s'imposait détermina, non seulement l'abandon des représentations allégoriques ou légendaires en vogue jusque-là, mais, ce qui était plus grave, une révolution presque complète dans la conception foncière des œuvres. A certains égards, l'art, au lieu de continuer de se servir du métier comme d'un auxiliaire, le violente alors pour obtenir de lui des services qui sont hors de ses facultés normales. La tapisserie, avec ses frises de personnages superposés et ses fonds limités, tenait plutôt de l'imagerie : ses visées étaient surtout décoratives. Cela ne suffit plus. Le « grand art » exige davantage d'elle. Il veut la débarrasser de tout ce qu'elle avait encore d'archaïque dans la forme comme dans le choix des sujets, lui donner à traduire des compositions amples et majestueuses tout comme à la peinture, tableau ou fresque. Mais, en même temps, il la dénature et ne la tire de sa tradition que pour la priver des éléments de simplicité dont elle avait su faire des moyens incomparables de beauté.

A l'Exposition de la Toison d'Or se trouvaient, à côté de tapisseries du style du début du XVIe siècle, quelques-unes des tentures de la *Conquête de Tunis* (*), exécutées en 1549, sur les dessins de Vermeyen, par le tapissier bruxellois Pannemaecker. Ce rapprochement était éloquent. D'une part, c'était des ouvrages d'un coloris chaud, d'une ordonnance pleine, fastueuse, élégante ; de l'autre, d'immenses surfaces que la multitude mouvementée des acteurs de la scène ne parvenait pas à animer, des perspectives infinies de pays qui prenaient presque la semblance de cartes géographiques et remplissaient la majeure partie du champ de la tapisserie d'un vide froid et incolore.

(*) *Les Arts anciens de Flandre.* Tome III, fasc. II, p. 61.

Toutes les tapisseries de cette époque ne méritent pas ces reproches au même degré que celles de la *Conquête de Tunis,* cela va sans dire. Et les artistes sont, sans doute, moins responsables de ces défauts que l'esprit esthétique du temps auquel ils obéissaient. Vermeyen lui-même a été plus heureux dans une autre suite de tapisseries, dont le sujet, d'ailleurs, était plus propre à l'inspirer, si on lui doit, comme le suppose M. A. J. Wauters (*), la belle et riche série de pittoresques tentures représentant la *Création du Monde* et le *Péché Originel,* achetées en 1553 par Cosme de Médicis et conservées en partie à l'Académie des Beaux-Arts, en partie au Musée des Tapisseries de Florence. La grande majorité des tentures réunies dans ce dernier Musée sont ou flamandes, ou de la fabrication de l'*Arazzeria Medicea,* organisée et dirigée, à l'origine, par deux de nos compatriotes, Jean Roost et Nicolas Karcher,

(*) A. J. Wauters, *Jean-Cornelis-Vermeyen, peintre de Charles-Quint.* Bruxelles, 1910.

et Nicolas Karcher, que le duc Cosme avait déterminés à se fixer, en 1546, dans sa capitale. La comparaison que l'on peut faire là d'ouvrages de conception toute flamande, tels que ceux attribués à Vermeyen ou que certaines tapisseries bruxelloises représentant des fêtes offertes à Henri II et à Catherine de Médicis, avec les tentures tissées à Florence même, à l'*Arazzeria Medicea,* d'après les dessins de maîtres italiens, notamment Poccetti, témoignent suffisamment de la supériorité des auteurs des premières, au point de vue de la compréhension de la destination purement décorative de la tapisserie.

Où que l'on aille en Italie, à Mantoue, à Venise, à Ferrare, à Sienne, à Bologne, à Urbin, à Rome, on rencontre la trace ou l'œuvre des tapissiers flamands qui, dans le courant du XVme siècle, vinrent y installer des manufactures à la sollicitation des princes ou des communes. Ceux-ci étaient mus, évidemment, par le désir de doter le pays d'une industrie nouvelle et d'échapper ainsi à l'obligation de recourir à l'étranger, comme faisait Laurent le Magnifique lorsqu'il chargeait son agent, Thomas Portinari, de faire exécuter à Bruges les tentures dont il lui envoyait les cartons. Le but du duc Cosme 1er, en poursuivant la création d'une *Arazzeria* à Florence, était identique. En septembre 1545, il annonçait à François de Tolède qu'il avait fait venir « plusieurs maîtres excellents... avec beaucoup d'ouvriers et avec tout l'outillage nécessaire au travail des tapisseries », et qu'il espérait que bientôt ses sujets et les habitants des contrées environnantes ne seraient plus astreints à se fournir de tapisseries en Flandre. Le contrat très minutieux passé au nom de Cosme avec Roost et Karcher était des plus avantageux pour ceux-ci : Non seulement le duc s'engageait à leur fournir des locaux et à leur payer 600 écus d'or par an, indépendamment du prix de toutes les tentures qu'ils exécuteraient pour lui, mais il leur permettait encore de travailler pour les particuliers. De leur côté, ils promettaient d'installer 24 métiers, dont la moitié devait être toujours en activité, et d'enseigner leur art aux jeunes Florentins qui se présenteraient pour faire leur apprentissage (*).

(*) *Catalogo della R. Galleria dagli Arazzi di Firenze.* Firenze, 1884

On retrouve à peu près toutes les conditions de ces contrats dans les lettres patentes délivrées, en 1607, par Henri IV à François de la Planche (van der Plancken), d'Audenarde, et à Marc de Comans, de Bruxelles, les organisateurs des ateliers de tapisserie qui devaient donner tant de célébrité par la suite au nom de Gobelins. Ils étaient protégés par d'importants privilèges, subsidiés, exempts d'impôts eux et leurs ouvriers, payés de toutes leurs fournitures à la maison royale, libres d'en effectuer aux particuliers, etc. Par contre, ils devaient entretenir 80 métiers en activité à Paris, installer des succursales en d'autres villes du royaume, ne pas vendre leurs ouvrages à un prix supérieur à ceux des tapisseries flamandes, etc.

Des inventaires ont fourni la liste de quantité de séries de tapisseries sorties des ateliers de de la Planche et de de Comans, mais il ne s'en est conservé que fort peu. Parmi elles, se trouvait l'*Histoire de Théagène et de Chariclée,* d'après les dessins d'Ambroise Dubois, un peintre d'origine anversoise qui avait participé à la décoration du château de Fontainebleau,

et y avait

GALERIE DE Mme C. M. FFOULKE. WASHINGTON.



LA TOILETTE DE JUDITH.

MOBILIER NATIONAL FRANÇAIS.



LE BAPTÊME DE CONSTANTIN.

et y avait représenté cette histoire et bien d'autres. L'inventaire dressé en 1627, à la mort de l'un des associés, mentionne une œuvre qui s'est, heureusement, conservée : « Douze petits dessins peints en huile sur des planches de bois, de la main de Pierre-Paul Rubens, représentant l'Histoire de Constantin » (*).

(*) LES GRANDES INSTITUTIONS DE FRANCE : *Les Gobelins et Beauvais*, pr M J. Guiffrey Paris, s. d.

Huit des tentures exécutées d'après ces cartons se trouvent à l'Exposition. Cette histoire de la conversion de Constantin, dont la *Légende dorée* rapporte différentes versions d'après Eusèbe et Lactance, forme, on le sait, le sujet de la décoration d'une des Chambres du Vatican, décoration peinte, en partie d'après des esquisses de Raphaël, par Jules Romain, François Penni et d'autres. Elle se compose, principalement, de quatre grandes compositions auxquelles on a donné l'apparence de tapisseries à demi déroulées, encadrées de bordures et ornées de franges : La *Vision de Constantin*. Tandis qu'il harangue ses soldats, apparaissent dans les nues la croix et la parole miraculeuse : *In hoc signo vinces* qui, d'après la légende, déterminèrent son adhésion à la foi catholique. La *Bataille contre Maxance,* fresque pleine de fougue et d'animation, riche d'épisodes de toute sorte et au centre de laquelle on aperçoit Constantin s'apprêtant à combattre Maxence. Des anges volent au-dessus de l'armée de Constantin. Dans la perspective, on découvre la chaîne de Monte Mario et le pont Milvius. Les deux autres peintures représentent le *Baptême de Constantin* dont la scène est placée dans le baptistère de St-Jean de Latran, et la *Donation de la ville de Rome au Pape*. Dans le courant du XVIIe siècle, les Gobelins tissèrent des tapisseries d'après ces compositions auxquelles Charles Lebrun ajouta deux pièces complémentaires : le *Mariage* et le *Triomphe de Constantin*.

Rubens avait à remplir le champ de douze vastes tentures et, naturellement, il a subdivisé davantage son illustration de la légende, ou y a introduit des péripéties négligées par Raphaël et ses successeurs. L'œuvre qu'il a réalisée est grandiose. Elle a le caractère pour ainsi dire monumental, convenable à une décoration toute d'apparat et de luxe. Car ce ne sont plus là des tentures propres à être tendues sur les murailles de salles médiocres; il faut le recul, l'ample et somptueux décor des palais pour mettre en valeur la pompe théâtrale de ces représentations héroïques. Et il faut constater, qu'à ce point de vue, la vaste salle d'honneur de l'Exposition formait un cadre on ne peut mieux approprié à la présentation magnifique de ces tapisseries qui, dès l'abord, donnaient au visiteur l'impression vivace de l'art du maître de l'école d'Anvers.

Le garde-meubles de l'Etat français possède plusieurs exemplaires de l'*Histoire de Constantin.* Les parties qu'il avait prêtées appartiennent à des suites différentes, ainsi qu'on pouvait le vérifier par les diversités qu'elles présentaient dans l'exécution et le coloris, en même temps que dans les motifs des bordures, ornées tantôt de simples entrelacs ou de trophées, tantôt des armoiries royales et de fleurs de lys. Il est vraisemblable que les unes furent exécutées dans les ateliers de Delaplanche et de de Comans; les autres, plus tard, à la manufacture des Gobelins. Elles représentent :

1. *L'apparition*

1. *L'apparition de la croix à Constantin;* 2. *La Bataille du Pont Milvius;* 3. *Constantin couronné par la Victoire;* 4. *Hélène, mère de Constantin, montrant la vraie croix à celui-ci;* 5. *La fondation de Constantinople;* 6. *Le mariage de Constantin;* 7. *Le baptême de Constantin;* 8. *La mort de Constantin.*

Les cartons peints par Rubens pour l'*Histoire de Constantin* n'existent plus. Il n'y a point de doute que si l'on pouvait les comparer aux tapisseries auxquelles ils ont servi de modèles, on ressentirait l'espèce de déception que l'on éprouve presque chaque fois que l'on rapproche quelque esquisse de Pierre-Paul du tableau dont elle a préparé l'exécution. Le projet, en effet, nous met en présence de Rubens lui-même, nous introduit dans l'intimité de sa pensée et de son art. Il semble que cet homme d'un génie si beau et si profond, ce maître de la vie et des formes ait travaillé sous nos yeux; que nous ayons saisi son imagination dans l'exercice à la fois violent et réfléchi de ses dons extraordinaires, jetant dans les improvisations brûlantes de l'inspiration les êtres et les choses qu'elle crée, l'atmosphère qui les enveloppe, le décor ou le paysage où ils apparaissent... Dans la réalisation, tout a changé, tout à peu près a disparu de ce qui était spontanéité de lignes et de couleur, la rapidité nerveuse et incisive du trait, l'harmonie inimitable et caressante du coloris pétri de chair et de lumière, l'emportement joyeux et fécond de l'invention. On retrouve l'œuvre agrandie, pleine de beauté encore, mais d'une beauté sans effervescence, d'une beauté refroidie, parce que si les élèves qui l'ont exécutée ont su copier avec fidélité et traduire avec talent l'esquisse du maître, il leur était impossible de faire passer dans leur reproduction la flamme dont tout l'original leur paraissait animé. Cette infériorité de l'exécution définitive sur l'ébauche, inévitable, d'ailleurs, et que l'on peut observer même dans l'œuvre des artistes qui ne recourraient point au secours d'aides ou de disciples, dut naturellement se marquer d'une façon bien plus accentuée dans le domaine de la tapisserie dès le moment où le tisserand fut réduit, comme nous l'avons dit, à une collaboration tout à fait servile. Les moyens de l'art de ce dernier étant tout à fait différents de ceux de la peinture, il ne se pouvait pas que les intentions de l'artiste ne fussent souvent trahies, notamment à cause de la difficulté technique de réaliser certains effets de dessin ou de coloris.

L'exposition comprenait quelques cartons de tapisserie de Rubens: une *Chasse aux Loups* et une *Chasse au Renard* (*), et un fragment de la suite du *Triomphe de la Religion,* commandée par l'archiduchesse Isabelle (*), fragment d'une belle venue où la Foi, figurée par une femme qui porte le calice, est représentée debout dans un superbe char traîné par des coursiers qui foulent aux pieds les hérétiques. Les ressouvenirs de l'antiquité dont l'œuvre est imprègnée donnent au cortège de la Foi on ne sait quelle apparence de panégyrie chrétienne. Il est probable que le rapprochement de ces esquisses — ou, tout au moins, de la dernière qui est fort belle de composition et de coloris — et des tentures exécutées d'après elles fournirait une nouvelle preuve de l'exactitude des remarques inspirées à M. J. Destrée

(*) Nos 1145 et 1146, salle XV, Musée de l'Ermitage.

(*) N° 294, coll. Cardon.

JUDITH MONTRE LA TÊTE D'HOLOPHERNE.





JUDITH REÇOIT SA PART DE BUTIN.

M. J. Destrée par les tapisseries de cette *Histoire d'Achille,* aux cartons de laquelle M. Lafond consacrait ici-même, il n'y a guère (*), une enthousiaste étude : « On déplore, écrit le savant conservateur, on déplore l'impuissance des tapissiers à interpréter les créations du grand artiste; ils manquent rarement d'accentuer les exagérations dans les mouvements et le rendu de la musculature qui caractérisent les figures de Rubens. Ils oublient, en outre, d'agrémenter par des broderies ou des accessoires les plages unies du drapé... Cette suite (de l'*Histoire d'Achille),* plutôt médiocre, défigure les plus belles qualités du maître, car la tâche dépassait, en quelque sorte, la compréhension des interprètes. Ne serait-il pas plus équitable, vis-à-vis des tapissiers, de convenir que le genre n'était nullement approprié à une traduction textile ?... » (*)

(*) Les *Arts anciens de Flandre,* t. IV fasc. III.

(*) J. Destrée et P. Van den Ven. *Tapisseries des Musées royaux du Cinquantenaire à Bruxelles.* Bruxelles. Vromant, 1910.

Des observations analogues viennent naturellement à l'esprit lorsque l'on examine les tentures de l'*Histoire de Constantin.* En général, on y cherche vainement quelque reflet du faire puissant et énergique de Rubens; toute la force de la conception semble s'être évanouie dans la version pâle que nous en offrent les tapissiers. Sauf en certaines parties, les colorations, peut-être affaiblies par le temps, sont pâles ou de tons neutres. Il y a on ne sait quoi de gauche et de frêle dans l'expression et dans l'attitude des personnages. Dans les épisodes qui se développent en plein air, par exemple l'*Apparition de la Croix,* où Constantin, exhortant ses soldats à combattre, voit briller au ciel le signe miraculeux; dans celui où il nous est montré agenouillé devant la croix que lui présente sainte Hélène; dans cet autre, enfin, où il apparaît donnant des ordres aux architectes qui lui soumettent les plans de la nouvelle capitale de l'Empire, les quelques acteurs de la scène semblent perdus dans le champ trop vide de la tapisserie. Les parties les plus réussies et les plus décoratives de l'œuvre sont celles où l'action se déroule dans un espace plus resserré, temple ou palais : la fort belle représentation du *Mariage de Constantin,* selon les rites du paganisme; le *Baptême de Constantin* par le pape, dans un édifice à colonnes torses; la *Mort de Constantin,* en présence de ses trois fils, qu'il désigne pour lui succéder à l'Empire, et du Pape. Mais la plus rubénienne, au point de vue du mouvement et de la vie, de ces grandes pages textiles, est, sans contredit, la *Bataille contre Maxence,* avec sa mêlée furieuse de farouches combattants, les corps à corps, le choc des armes, le cabrement des chevaux, les soldats qui, désespérément, se raccrochent au pont croulant, pour ne pas choir dans le Tibre... On doit admirer ici, comme dans toute son œuvre, la science archéologique du maître, pour ce qui regarde l'antiquité païenne, bien entendu, car il ne faut pas être grand clerc pour apercevoir qu'il ne se piquait point d'autant d'érudition en ce qui touche les antiquités chrétiennes et se permettait, sous ce rapport, des anachronismes aussi criants et aussi naïfs que ceux des Primitifs !

D'après les présomptions admises, l'*Histoire de Constantin* avait été commandée à Rubens à l'époque où il s'occupait de la décoration de la Galerie du Luxembourg, pour Marie de Médicis (1622-23). Il ne serait pas impossible, sans doute, que ce sujet lui eût été proposé par Henri IV, qui, comme

qui, comme nous avons vu, attachait beaucoup d'intérêt aux ateliers de de Comans et de Vanderplancken. On peut supposer, en outre, dans cette hypothèse, que l'histoire de la conversion de Constantin avait arrêté le choix du Roi à cause des analogies qu'elle pouvait présenter avec celle de la sienne propre. Quoi qu'il en soit, on sait par la correspondance de Rubens avec Peiresc et Valavès que la liquidation des honoraires de l'artiste ne s'effectua point avec une grande rapidité : « J'apprends avec peine par les lettres de M. de la Planche, écrit-il à Valavès le 26 février 1626, qu'il ne paraît pas que l'on soit disposé à payer le reste de ce qui m'est dû au sujet des cartons de tapisserie que j'ai faits pour le service de Sa Majesté... » (*) Ailleurs, à propos des peintures du Luxembourg, dont la rémunération fut également lente et difficile, il s'exclame : « Je m'ennuie de cette cour... *Io mi stuffo di questa corte* ». Il est vrai que c'était une tradition chez les princes que d'être aussi prompts à commander que tardifs à récompenser : le pauvre Titien passa toute sa vie à tâcher d'obtenir autre chose de Charles-Quint que des titres ou des assignations sur des caisses vides !...

(*) *Lettres inédites de P. P. Rubens*, publiées par E. Gachet. Bruxelles, 1840.

Parmi les tapisseries rassemblées à l'Exposition, on rencontre deux séries de vastes compositions d'époque assez avancée, mais qui appartiennent encore à la tradition rubénienne. Elles sont sorties des ateliers bruxellois très réputés des Leyniers et des Rydams. La première de ces familles pratiqua le métier avec honneur et distinction du début du XVIe siècle à la seconde moitié du XVIIIe. Les membres les plus connus de cette dynastie de tisseurs sont Gaspard (1576, † 1649), son fils Evrard (1597, † 1680), l'auteur pour moitié de la suite de l'*Histoire de Judith*, et son petit-fils, Jean, qui travailla, notamment, pour Monsieur, frère de Louis XIV, d'après des cartons de Charles Le Brun. Une des suites dont nous parlons développe devant nous l'*Histoire* du vertueux et mythique *Numa Pompilius*. L'autre, de facture et de composition très supérieures, est consacrée à l'illustration de l'*Histoire de Judith et d'Holopherne*. Une intéressante monographie, due au possesseur actuel de ces tentures, M. Charles. M. Ffoulke, à Washington, nous apprend que celles-ci proviennent de la collection Barberini, à Rome. Elles sont inscrites dans un inventaire des biens du cardinal Charles Barberini, neveu d'Urbain VIII, dressé en 1695. L'auteur des cartons a suivi avec une grande fidélité le récit biblique du *Livre de Judith*. Les épisodes qu'il a choisis sont les suivants : 1. *Nabuchodonosor, roi des Assyriens, envoie son général Holopherne contre Israël,* qui avait refusé de se soumettre à sa puissance; 2. *Holopherne fait arrêter Achior, chef des Ammonites,* parce qu'il avait exalté devant lui le pouvoir du Dieu d'Israël; 3. *Judith, riche veuve de Béthulie, exhorte Osias, prince de Juda, et les Anciens, à résister à Holopherne qui assiège la ville* et leur annonce le dessein qu'elle a de sauver les Israëlites; 4. la *Toilette de Judith :* elle se pare des « habits de sa joie », se parfume et s'orne de joyaux pour se rendre au camp des Assyriens; 5. *Sous les apparences d'une fugitive, Judith trompe Holopherne et lui promet la victoire;* 6. Le *Banquet : Holopherne, étant ivre, Judith lui coupe la tête;*

N° 21, duc d'Arenberg, Bruxelles.

N° 3.

GALERIE DE Mme C. M. FFOULKE. WASHINGTON.



HOLOPHERNE AU BANQUET QUE LUI OFFRE JUDITH.

coupe la tête; 7. Judith présente la tête d'Holopherne au peuple de Béthulie, qui rend grâce au Dieu d'Israël; 8. *Le Dieu d'Israël met en déroute les Assyriens; les trésors d'Holopherne sont offerts à Judith.* Toutes ces tapisseries sont encadrées de larges bordures où de petits génies se jouent parmi les fruits et les fleurs; elles sont d'une tonalité générale assez pâle, d'un jaune un peu doré dans les parties exécutées par Leyniers (nos 1, 4, 6 et 8); d'un jaune plutôt verdâtre, dans les autres. L'ensemble de l'œuvre est fastueux. L'artiste, habilement interprété par les tisserands, a tiré grand parti des scènes qu'il avait à figurer. Ses personnages, très expressifs souvent dans la physionomie et le geste, très somptueux par le costume, se meuvent au milieu de décors grandioses ou pittoresques.

A côté de tentures d'inspiration tout italienne, comme celle provenant de l'église de Hal : *St Pierre et St Paul à Ephèse* (*), on en découvrait d'allures presque gothiques, deux, notamment, exécutées d'après les cartons du peintre louvaniste Henri De Smet, par Jean Raes, de Bruxelles, en 1628 : Les *Israëlites ramassent la Manne* et la *Cène* (*). Dans la salle VIII, réservée à l'art religieux et qui contenait nombre de broderies très fines, entre autres un magnifique Antependium d'or et d'argent comprenant plusieurs médaillons ornés de l'image de la Vierge avec l'enfant, de la Foi, de la Charité, etc. encadrés de bouquets de fleurs (*), se trouvait une belle tapisserie brugeoise, prêtée par le Musée du St-Sang (*) et qui dans sa conception archaïque, sobre et ferme, rappelle la manière des temps antérieurs. Elle est datée de 1637 et représente le *Roi Luitprand faisant transférer d'Afrique en Sardaigne les reliques de St Augustin.* Il faut signaler, également, dans cette même salle, une tapisserie bruxelloise de soie, de laine et d'or, représentant la *Cène* (*) et deux belles pièces fabriquées à Audenarde : une tapisserie offerte par cette ville à N.-D. de Hal et où l'on voit celle-ci au milieu d'une verdure (*), et un Antependium d'un travail charmant représentant les archiducs Albert et Isabelle en adoration devant N.-D. de Montaigu (*).

(*) No 1155, salle XV.

(*) No 12, Eglise de St-Pierre, Louvain.

(*) No 559.

(*) No 553.

(*) No 554.

(*) No 555.

(*) No 557.

Nombre de peintres de l'époque ont participé à la confection de cartons de tapisserie depuis Denis van Alsloot, Antoine Sallaerts, Louis de Vadder, paysagiste de grand talent bien que fort ignoré de nos jours et qui, en 1644, fut privilégié à Bruxelles pour la fourniture des dessins de tapisserie (*), Pierre Bael, jusqu'à Jordaens, David Teniers le jeune et, plus tard, jusqu'à Genoels, Vandermeulen et Philippe de Champagne qui contribuèrent de leur talent à la prospérité et aux grandes œuvres de la manufacture des Gobelins, dans la seconde partie du siècle. Cette prospérité ne fut pas sans nuire, sans doute, à nos fabricants dont les produits avaient cependant retenu, longtemps, la faveur du public français, en dépit de l'activité des ateliers parisiens. En 1634, en effet, dans l'exposé des motifs d'un projet de règlement sur le commerce soumis à Louis XIII, il était constaté que bien que Paris fut « sans pair pour la manufacture des plus belles et plus riches tapisseries du monde », la Flandre faisait, néanmoins, grand profit sur la France « par la vente de ses tapisseries, peintures, toiles, etc. » (*)

(*) A. J. Wauters, *La Peinture flamande.* Paris, s. d.

(*) E. Lavisse *Histoire de France*, t VI, 2, p. 415. Paris 1905.

Dans la

Dans la décadence même, d'ailleurs, Audenarde et Bruxelles, d'où pendant des années les Gobelins firent venir leurs meilleurs maîtres et artisans, continuaient à être des centres de production considérables. Audenarde n'avait pas cessé de tisser ces « verdures », qui constituaient sa spécialité depuis des siècles. Bruxelles, avec ses Leyniers, ses Van der Borght, ses Rydams, etc. tissait, en même temps que des suites aux tendances ambitieuses comme celle de l'*Histoire de Numa Pompilius,* des tapisseries de sujets plus agréables, plus simplement décoratifs ou plus familiers. Jordaens, qui avait débuté comme *waterscilder,* comme décorateur de tentures d'appartement (*), travailla pour les tapissiers bruxellois. Aucun ouvrage exécuté d'après ses dessins ne figurait à l'Exposition, mais les visiteurs de l'exposition du maître à Anvers, en 1905, n'ont pas perdu le souvenir de l'intéressante série de tapisseries provenant de la collection du prince de Schwarzenberg et représentant des proverbes, comme certains des tableaux les plus célèbres de l'artiste. Dans les salles où l'on avait essayé de reconstituer une habitation du XVIIe siècle, l'ensemble décoratif de certaines chambres était fort heureusement complété par de jolies tapisseries à sujets mythologiques. On trouvait ainsi dans le salon et dans la chambre à coucher des tentures signées J. Van der Gooten : *Apollon et deux Nymphes, Offrande à Bacchus* (*) et l'*Été des Nymphes* (*), remplies de figures gracieuses au milieu de paysages ou de parcs ornés de statues et de fontaines. Au même genre se rattache la tapisserie bruxelloise, d'un coloris un peu métallique (*), signée M. Devos et qui semble illustrer le débarquement de Télémaque et de Mentor dans l'île de Calypso. Ce sont là d'aimables fantaisies ornementales où les évocations de la fable antique ne visent qu'à animer des perspectives de verdures et d'édifices, sans rien du caractère archéologique qu'elles revêtent dans les ouvrages du « grand art ». Avec David Teniers II, nous nous éloignons encore davantage de la « grande manière », du « bel air », de ces règles du beau dont Félibien expose si clairement les principes : « La vérité doit estre le fondement de la peinture; c'est à dire que la vray-semblance doit paroistre dans toutes les parties qui composent une histoire, mais il faut que ce soit une vérité, dont les beautez surprenantes semblent estre cachées aux yeux du peuple, et que les esprits du commun n'appercevroient pas si d'autres plus élevez ne les découvroient; car il y a quelquefois des choses qui sont ridicules pour estre trop vrayes, et qui pourroient rendre un ouvrage défectueux, si elles n'y paraissoient d'une maniere extraordinaire. Il faut que les Peintres, aussi bien que les Poètes, embellissent celles qui sont trop simples d'elles-mesmes, et qu'il y ait dans leurs tableaux quelque nouvelle invention qui n'ait point encore esté veûë... » Encore que, si l'on compare David Teniers à Brauwer, on puisse déceler dans sa vision des choses rustiques une certaine propension conventionnelle, idéalisatrice presque, quelque chose qui tient de la nature de la bucolique, son art délicat et observateur n'aurait, probablement, pas satisfait les gens de goût comme Félibien. Le vieux maître aimait tellement le vrai, il le trouvait si intéressant tel qu'il était, qu'il lui aurait semblé, sans doute,

absurde et même

(*) *Jacques Jordaens et son œuvre,* par P. Buschmann jr. Bruxelles, 1905.

(*) Salle IV, nos 73 et 70, comte della Faille de Loverghem.

(*) Salle VI, no 141, même propriétaire.

(*) Exposée dans la salle XII, no 786.

MUSÉE DU St SANG. BRUGES.



LE ROI LUITPRAND FAISANT TRANSPORTER LES RELIQUES DE St AUGUSTIN.

absurde et même criminel de le mélanger d'éléments propres à en rendre la simplicité extraordinaire. Aucune « invention » ne lui semblait plus attrayante que la vérité, et il estimait, probablement, que le talent que l'artiste dépense à tâcher de reproduire cette vérité constitue pour ses œuvres le meilleur moyen de les rendre surprenantes ou admirables. Ainsi, du moins, a-t-il fait dans ses ouvrages peints comme dans les cartons de tapisseries d'après lesquels furent tissées à Bruxelles au XVIII[e] siècle les tapisseries empruntées au Musée du Cinquantenaire : La *Rentrée de la Moisson ;* la *Danse des Paysans* et le *Repas de Kermesse* (*), qui étaient exposées dans la salle XI. Il lui arrivait, cependant, d'entreprendre, lui aussi, des ouvrages d'allure historique comme les cartons de tapisserie où, avec l'aide de Van Kessel, il a commémoré divers événements de l'*Histoire de Moncade* (*).

(*) N[os] 715 à 717.

(*) N[o] 485, Kleinberger, Paris.

Des maîtres flamands dont la vie s'écoula à peu près entièrement à Paris, Vandermeulen seul est représenté, au point de vue de la tapisserie. On sait que le beau peintre Philippe de Champagne fournit des compositions pour des tentures destinées à Notre-Dame et à l'église de S[t] Gervais à Paris. Quant à Genoels, collaborateur de Le Brun — pour les fonds de paysage — dans les célèbres suites de tapisseries des *Batailles d'Alexandre, des Résidences royales,* etc., son œuvre est, pour la plus grande partie, confondue dans celle du maître français. Vandermeulen participa également avec celui-ci à la décoration de Versailles, mais il fit une brillante carrière indépendante en qualité de peintre de batailles, chargé de suivre les armées de Louis XIV pour en retracer les plus mémorables faits d'armes : On pouvait admirer de lui à l'Exposition deux modèles de tapisserie peints sur reps de soie : *Condé à cheval* et des troupes attaquant une ville au bord d'une rivière (*), compositions élégantes et claires, dans un encadrement formé de motifs ornementaux et de figures allégoriques.

(*) N[os] 592, salle IX et 1156, salle XV, Garde-meuble de l'Etat français.

ARNOLD GOFFIN.

N. d. l. D. — Nous devons à la grande courtoisie et obligeance du Gouvernement de la République Française et de M[me] C. M. Ffoulke, de Washington, de pouvoir reproduire : *Le Baptême de Constantin, Judith au banquet que lui offre Holopherne, Judith montre la tête d'Holopherne* et *Judith reçoit sa part du butin.*

NOTICE

HISTORIQUE ET BIOGRAPHIQUE DES PRINCIPAUX ARTISTES FLAMANDS QUI TRAVAILLÈRENT A SÉVILLE DEPUIS LE XVI° SIÈCLE JUSQU'A LA FIN DU XVIII° (1)

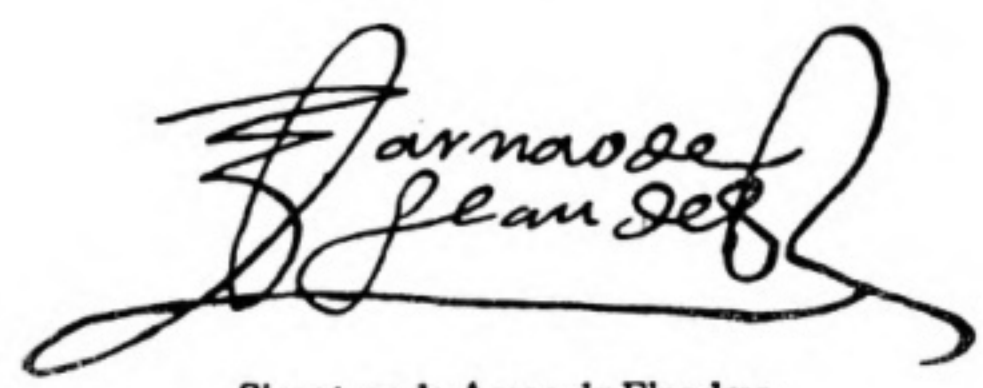
LES différends survenus entre le Chapitre et Vergara étant tranchés, celui-ci continua à travailler seul jusqu'en 1537, où son frère Arnao de Flandre apparaît de nouveau. Ce dernier vint, sans doute, pour poser le vitrail de l'*Assomption de la Vierge,* car d'après ce qu'on lit dans le livre de la Fabrique de cette même année, tous deux reçurent, après le placement, certaines sommes. A cette époque, Vergara dut s'absenter et il fut substitué en tout par son frère pendant les années 1538, 39, 40 (2), 41, 42 et 43. Dans cette dernière année, Arnao de Vergara apparaît avec l'emploi de « *Verrier de la Sainte Eglise* », qui lui paie 5,000 maravédis de salaire annuel avec la charge de réparer et d'arranger tous les vitraux du temple.

En 1543, les deux frères peignirent ceux des Apôtres S. Jean l'Evangéliste, SS. Jacques, André et Pierre; en 1544, Arnao de Flandres en fit deux : l'un avec quatre Apôtres et l'autre avec quatre Évêques; en 1546, celui de S. Christophe; en 1549, ceux de SS. Etienne, Laurent, Vincent, Léonard et ceux de SS. Lucie, Cécile, Agnès et Agathe.

Le 17 Novembre 1550, Arnao de Flandres céda ses droits pour un an au chanoine Alonso Mudana, sur le bail de la maison qu'il habitait, sise au quartier Ste-Marie (*).

(*) Notariat nº 19, livre 2 de la dite année, fol. 1008. Archives des protocoles.

Ce document se trouve authentiqué par la signature du maître en cette forme :



Signature de Arnao de Flandres.

Il peignit, en 1551, le vitrail de SS. Baptiste, Paul et Roch et celui de SS. Mathieu, Philippe et Thaddée.

En 1552,

(1) Voir tome III, fascicule IV, p. 157 et tome IV, fascicule I, page 31; fascicule II, p. 51; fascicule III, p. 136 et fascicule IV, p. 186.

(2) « Le mercredi 11 Mai (1540), moi Gonçalo Gonçales, curé, j'ai baptisé Athanase, fils de Dieu et de Sainte-Marie (enfant abandonné), ses parains ont été Arnao de Flandres, qui fait des lucarnes et des vitraux, et don Louis Abreu. » (Livre de baptêmes de l'église paroissiale de Saint-André.)

Le mercredi 25 Janvier (1548), il fut avec sa femme Polonia de Bamentos, parrain de Jeanne, fille de Mathieu de Ochoa et de Béatrice Lopez, baptisée dans la même église; et le 7 Octobre 1549, il fut encore parrain d'Isabelle, fille de Diego de Vargas, laquelle fut baptisée à l'église paroissiale de Saint-Pierre, le jour mentionné. Les parents des deux enfants que nous venons de citer sont complètement inconnus et ils n'appartenaient à aucune classe sociale distinguée.

En 1552, celui de SS. Ursule, Claire et Appolonie, lequel fut détruit en 1888, lors de l'écroulement de la voûte du chœur.

Un acte notarial de 1552, ignoré jusqu'ici, nous fait connaître le nom de sa femme, très espagnol en vérité, car elle s'appelait Appolonie de Barrientos, acte qui imposait à celle-ci un tribut annuel de 2,000 maravédis comme garantie du paiement de la somme totale de 830 ducats avec laquelle elle avait acheté à Jean Diaz de Gibraleon et à sa femme Doña Maria de Illescas une maison située dans le quartier appelé Doña Elvira. Ce document fut octroyé devant le notaire Gaspar de Léon le 14 Novembre 1552.

En 1554, il peignit les trois vitraux : *Madeleine oignant les pieds du Christ, Résurrection de Lazare, Vision de St-François;* en 1555, la *Cène,* le *Seigneur lavant les pieds à ses Disciples;* en 1556, *Christ chassant les vendeurs du Temple;* en 1557, *Descente du St-Esprit.*

Nous n'avons rien trouver relativement à celui de l'*Entrée du Christ à Jérusalem,* qui est sans doute du même Arnao de Flandres et dut être peint de 1554 à 1556, ni sur plusieurs autres; dans deux, on trouve répétée la figure de Ste Barbe accompagnée de Saints; ni sur ceux des Sts Docteurs de l'Eglise, et des Sts Diacres, ni sur un autre avec St George et trois Saints, probablement exécutés de 1544 à 1552.

Dans cette dernière année, il présenta au Chapitre une requête dans laquelle il rappelait qu'il y avait 18 ans que les vitraux de l'Eglise lui avaient été commandés, et que quoiqu'il les avait pris à bon marché, il pouvait alors les faire au prix stipulé, mais comme tous les matériaux avaient doublés, surtout à cause des guerres, car les verres étaient apportés de la haute Bourgogne, il suppliait d'augmenter le prix. Le Chapitre, admettant ces raisons, accorda de lui payer l'empan des vitraux à huit réaux. Le vitrail de la *Descente du St Esprit* fut le dernier que fit Arnao de Flandres, parce qu'il mourut cette même année, et le travail fut payé à sa femme. Quant à son frère, depuis son départ de Séville, en 1537, nous n'en avons plus trouvé traces.

Le mérite des deux artistes était égal au point de n'y avoir aucune différence dans leur travail. Ils étaient tous deux fort entendus : ils combinaient les couleurs très habilement et avec une grande intelligence, ils savaient les fondre magistralement dans le verre, qualités qui rehaussent la perfection de leurs procédés industriels, mais on pourrait se demander si leurs qualités artistiques allaient de pair avec celles-là, c'est-à-dire si les sujets et la composition se devaient à leurs cartons, ou bien si ces derniers étaient fournis par les peintres sévillans. Nous ne pouvons répondre d'une manière catégorique à cette question, mais nous penchons pour la seconde hypothèse. Le fait que nous allons rappeler est fort significatif. Quand le 7 Juin 1526 le Chapitre eut accordé que Arnao de Flandres fit les modèles de meilleures couleurs, les sujets plus soignés et les verres plus épais, la corporation ecclésiastique, n'en ayant pas été satisfaite, chargea le peintre Pierre Fernandez de Guadalupe, qui jouissait alors d'une grande réputation, de présenter des modèles pour une fenêtre. Ces cartons plurent-ils davantage?

d'avantage? d'autres maîtres prirent-ils part à ce travail? Et s'il en fut ainsi, comment ne se trouve-t-il aucun ordre de paiement?

Nous avons examiné très minutieusement tous les livres de la Fabrique et celui des Comptes de dépenses de l'Eglise, et nous n'avons rien trouvé se rattachant à cette intéressante affaire. Mais nous ne pouvons pourtant passer sous silence ce nouveau renseignement auquel le lecteur donnera l'importance qu'il jugera convenable. Dans la requête qu'Arnao de Flandres présenta au Chapitre en se plaignant de ce que celui-ci n'observait pas les conditions du contrat, il faut remarquer les phrases suivantes « que depuis quatre mois on ne lui facilitait ni le nécessaire pour l'ouvrage ni l'histoire (le sujet) qu'ils veulent qu'on fasse ». Nous croyons donc que cette déclaration du verrier suffit pour pouvoir soutenir la croyance que tous deux reproduisirent sur verre les compositions que les peintres leur fournissaient.

Outre la citation que nous venons de faire de Pierre Fernandez de Guadalupe, nous en trouvons une autre de 1579 qui démontre que les peintres Louis Hernandez et Vasco Pereira reçurent des sommes pour dessiner des cartons, et nous trouvons un historien sévillan (*), pas toujours digne de foi dans ses informations artistiques, lequel rapporte que le grand maître bruxellois Pedro de Campaña fournit avec d'autres peintres des dessins pour les vitraux de la Cathédrale, opinion parfaitement admisible, car beaucoup de compositions que nous admirons dans ces vitraux sont dignes du talent de celui-ci. Pourquoi donc ce silence des livres de la Fabrique par rapport aux peintres sévillans qui firent les cartons? Nous l'ignorons.

(*) Espinosa de los Monteros « Théâtre de la Ste Eglise de Séville. »

En continuant l'étude des vitraux, nous trouvons encore de nouveaux noms de verriers flamands, successeurs des frères Arnao. Dans le Chapitre du 10 Janvier 1558 fut présentée une pétition d'un maître verrier qui s'offrait à faire un vitrail à son compte pour être reçu comme verrier de l'Eglise, si son travail plaisait. Cette proposition dut être acceptée, car le 8 Août on lui payait celui de la grande lucarne de la *Porte de la Cour des Orangers*. Cet habile et intelligent artiste s'appelait Charles Bruges et si son nom n'était pas suffisant pour prouver son origine, comme dans d'autres annotations il est appelé « flamand », il nous semble que l'on ne peut douter de sa nationalité. Il travailla peu de temps à Séville, car le 4 Août de l'année suivante on ordonna de payer à sa femme, dont le nom reste ignoré, le travail qu'il avait fait en réparant les vieux vitraux, ce qui nous fait entendre que déjà à cette époque le Tribunal de l'Inquisition avait instruit un procès contre lui et il est avéré, qu'on livra au dit Tribunal le prix de six vitraux qu'il avait fabriqués pour la Bibliothèque, lesquels n'existent plus aujourd'hui.

Ou bien parce qu'il mourut dans les prisons du St Office, ou bien parce qu'il fut condamné à l'exil, il ne nous reste de son mérite aucune autre preuve que le vitrail de l'*Ascension* qui peut faire concurrence aux meilleurs du temple.

En 1560, un autre flamand, Vincent Menardo ou Meynardo avait fait un magnifique vitrail : *La Conversion de St Paul,* qui existe encore dans

la Chapelle

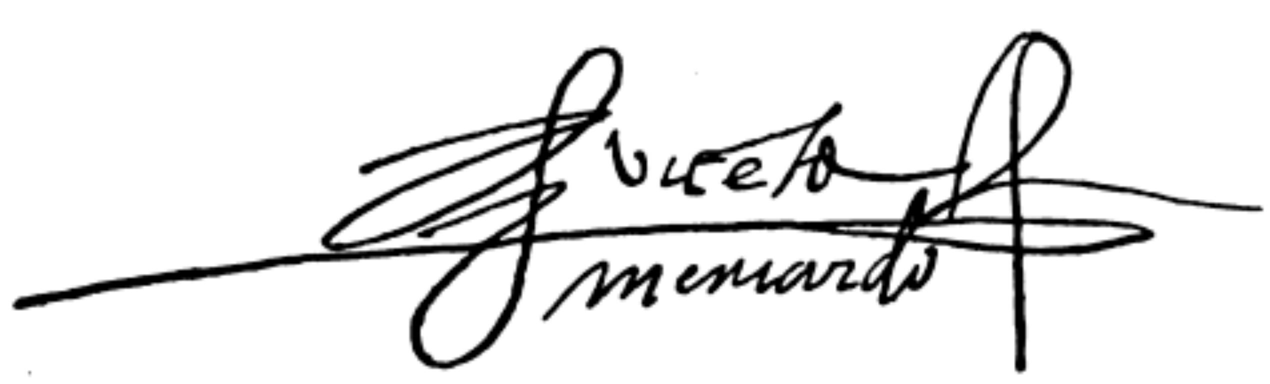
la Chapelle de S[t]-Jacques. Il est de grande dimension, avec des figures de grandeur naturelle et, tant pour la partie artistique que technique, il ne laisse rien à désirer. L'habileté singulière du maître plut au Chapitre qui l'occupa pendant quatre années et il obtint après, le 22 Janvier 1564, sa nomination de verrier de l'Église « au lieu d'Arnao », avec le même salaire et conditions (1).

En 1566, on lui commanda des vitraux pour les lucarnes ou œils-de-bœuf des portes dites de S[t]-Michel et du Baptistère (*), et il les termina en 1567 et 68. Il travailla encore jusqu'en 1575, mais de ce qu'il fit depuis 68 à 75, il ne nous reste que le souvenir : toutes ses œuvres ont disparu, exception faite du vitrail de la Chapelle de S[t]-Laurent, bien qu'il porte la date 16 . . . . ., qui y a été apposée quand il fut restauré, au commencement du XVII[e] siècle.

(*) Celles de l'ouest du temple.

A la fin de l'année 1576, il continuait à demeurer à Séville, au faubourg S[t]-Barthélemy, comme le prouve le fait de s'être porté garant pour Henri Sustre, son compatriote sans doute, constructeur de voitures, lequel s'obligeait à payer à Jean Tellez, chiffonnier, la somme de 30 ducats prix de 15 aunes de drap noir de Baeza, qu'il avait achetées par devant notaire le 6 Novembre de la dite année (*). Voici sa signature :

(*) Registre notarial n° 4, liv. 3, 1576. Archives des Protocoles.



Signature de Vincent Menardo.

Après ceci, nous ne retrouvons plus son nom, parce qu'il mourut. Avec Vincent Menardo finit la série des grands verriers de notre Cathédrale, car s'il est vrai qu'en 1611 on mentionne un autre verrier, Claude de Léon, « naturel des Flandres », tout ce que nous en savons, c'est qu'il s'occupa à réparer les vitraux du Temple jusqu'en 1638. Le 18 Août de la même année, sa femme Wihelmine Marcos toucha, à cause de la mort de son mari, le montant du vitrail du *Christ portant la croix*, qui se trouve à un des côtés de la Chapelle Royale. Nous voyons encore dans ce vitrail les belles traditions artistiques industrielles du siècle antérieur, conservées fidèlement par son auteur, mais avec lui elles disparaissent complètement. Il ne faut croire qu'avec les noms déjà cités (des maîtres verriers flamands), se termina la série des artistes de cette nationalité, domiciliés à Séville, et bien que ce ne soit qu'en passant, nous en citerons d'autres qui n'ont laissé aucune trace de leur habileté, mais qui, ajoutés à ceux qui nous sont déjà connus, viennent démontrer la prédilection qu'ils éprouvèrent pour notre ville, puisqu'ils y vinrent en nombre si considérable, y exerçant une véritable

(1) Le 16 Mai 1561, le Conseil Municipal de Séville ordonna à son Comptable de payer à Vincent Menardo, flamand, 119 réaux pour un vitrail qu'il avait placé à une fenêtre de l'église du couvent de S[t]-François et que la Ville lui avait commandé. A l'envers de ce document se trouve le reçu, pas au nom de Vincent, mais à celui de François Menardo, peut-être son frère qui ne savait pas signer, et à la prière de ce dernier, Diego Laguna le fit. — Legajo Varios-Cabildo Nuevo-Letra C. Archivo Municipal.

une véritable influence sur notre culture et contribuant à la splendeur de nos arts.

Dans le livre de la Fabrique de notre Cathédrale de 1528, on mentionne un Jean Paça, « flamand, maistre de faire des vitraux », auquel on paya 5 ducats et demi pour certains *veriles* (*), qu'on lui acheta afin de les mettre dans le petit ostensoir (*), lesquels n'existent plus, et en 1550, nous voyons qu'un Desiderio, flamand, qui signait « maistre de faire des vitraux et poudrier de sa majesté », et qui demeurait au faubourg de Triana, conféra à Guillaume Fronco ou Franco, flamand, habitant la ville d'Ossuna, le pouvoir de toucher les sommes que devait lui payer le C[te] d'Ureña Don Juan Tellez Giron pour les vitraux destinés à la belle Eglise Collégiale de cette ville, construite à ses frais.

(*) Feuilles ou lames de verre très minces et transparentes.

(*) Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde et siglo XIII at XVIII inclusive por Jozi Gestoso y Perez, tom II°.

Nous ne pouvons former une idée exacte du mérite de cet ouvrage du maître Desiderio, parce qu'actuellement les vitraux du temple sont incolores, sans aucune décoration, et relativement modernes. Peut-être n'ont-ils jamais été exécutés par l'artiste flamand, comme semble l'indiquer le fait, que quelques années après que ce document fut octroyé; il ressort des livres de l'église que l'eau pénétrait par les fenêtres qui manquaient de vitraux.

Il dut mourir entre Juillet et Novembre de l'an 1553, car il octroya son testament le 8 du premier mois, et en Novembre de cette même année fut expédié l'acte de tutelle de ses enfants, Nicolas âgé de 12 ans, Jeanne de 8, et Catherine de 7, issus de son mariage avec Léonor Ramirez, sa femme. Dans ce document, on le nomme Desiderio Tabalion (*).

(*) Notariat n° 11. Livre 3° de 1553. Arch. des Protocoles.

Voilà toutes les données inédites pour la plupart que nous avons pu réunir jusqu'à présent sur les verriers flamands à Séville, et nous sommes convaincu qu'il reste dans nos archives beaucoup d'autres notices ignorées.

PABLO LEGOT (1).

Il y avait longtemps que le nom de ce peintre, dont Cean Bermudez s'occupe dans son *Dictionnaire,* nous était connu, mais nous n'avions jamais eu l'occasion de pouvoir examiner d'œuvres que l'on croit exécutées de sa main et qui se trouvent dans des églises d'autres cités, ni la chance de trouver aucun document qui put nous fixer avec certitude sur le lieu et la date de sa naissance, et quoique son nom nous parut d'origine étrangère, nous renonçâmes à nous occuper de lui dans ce travail. Aujourd'hui que nous possédons des documents authentiques qui prouvent qu'il fut flamand, nous nous décidons à publier sa biographie, quoique en dehors de la place qu'elle devait occuper.

M. le C[te] de la Viñaza (*), dit « Legote (Pablo), naquit dans les dernières années du XVI[e] siècle dans la ville de Marji, pays ou duché de Luxembourg, en la

(*) *Adiciones al Diccionario Historico de Cean Bermudez.* Tome III, Madrid 1890.

(1) Un fac-simile de sa signature que nous a procuré notre ami, M[r] M[nez] Manchino de Arcos de la Frontera, porte très distinctement — Paublo legot — et sur le tableau de S[t] Gérôme, de la Cathédrale de Séville, il signa Paulo legote. — (Voir les reproductions des deux signatures à la fin de cet article).

bourg, en la province de Flandre ou Pays-Bas, étant son père et mère Remacte Legot et Marie Grinau. »

Vers 1615 à 1620, nous le trouverons établi à Séville où il épousa Doña Catalina Alarcon, née à Belmonte, fille d'Antoine Garcia et de Catalina de las Eras. Celle-ci, en plus de sa dot, vécut ainsi que son mari pendant les deux premières années de leur mariage, aux frais et dépens de son oncle Antonio Lacazo ó Lacasa, prêtre.

(*) Portant la date de 1665, c'est-à-dire quand il avait quarante ans.

En 1625 naquit leur fils Michel, duquel on note dans un écrit (*) qu'il était fat et idiot. Il est prouvé que Legot partit en 1635 pour Cadix et qu'en 1636, s'intitulant Alguacil Fiscal de l'Atmirantazgo, il demanda lettre de bourgeoisie, qui lui fut accordée. Le 23 Juillet 1665, il fit son testament à Cadix et déclare entre autres sa nationalité, son signalement et son mariage, ainsi que l'existence de son fils Michel, duquel il dit qu'il ne naquit pas idiot; qu'il avait entre plusieurs autres propriétés des maisons sises dans la rue qui porte ses nom et prénom, dans le quartier haut de los Descalzos (*), que le Roi d'Espagne était son débiteur pour la somme de cinq mille réaux et davantage, prix des peintures qu'il avait exécutées pour la Flotte Royale; qu'il avait à sa charge le retable de l'Eglise majeure de la ville de Espera et qu'ayant commencé à le dorer, il en avait chargé Nicolas de Andrade, maître doreur de Séville.

(*) Il se trouve en effet dans des documents du XVI[e] siècle, des références répétées plusieurs fois de la rue de Pablo Legote.

Par acte du 14 Octobre 1670, passé par devant Servando Perez, notaire public, Paul Legote, peintre de son état, vendit à Juan Blanco, au prix de 400 ducats, la partie de l'Est des maisons principales qu'il possédait dans la rue portant son nom (*) et qui se trouvait être un enclos avec une arcade. Pour pouvoir réaliser cette vente, Pablo Legote fut obligé à prouver juridiquement sa capacité, car on l'accusait de démence. Il était alors âgé de 70 ans; il était depuis deux ou trois ans malade et pauvre.

(*) Plus tard appelée de l'Amargura.

Dans l'information en faveur de l'aptitude du vendeur, trois témoins déposent, dont l'un est « *Juan Gill, son élève naturel de Bruxelles* (*), âgé de 30 ans et qui vécut en sa compagnie une dizaine d'années; par ce fait et le juge ayant été chez Legote, celui-ci ne pouvant comparaître et lui ayant posé toutes les questions qu'il jugea prudent de lui adresser et l'intéressé ayant répondu comme il devait le faire, il fut déclaré capable et apte pour passer le dit contrat. »

(*) Nous n'avons sur ce peintre la moindre référence.

Cean Bermudez, dans l'article qu'il lui dédie dans son *Dictionnaire,* consigne : qu'il est avéré par un écrit passé en la ville de Lebrya, le 19 Juin 1629, de Sebastian Trujillo, qu'il reçut 5,000 réaux à compte des dorures et peintures en relief sur l'or bruni (estofor) du retable majeur de la paroisse de S[te] Maria de la même ville qu'avait sculpté en bois Alonso Cano et qu'il est attesté aussi par les *Livres des Visites,* les versements qui lui furent faits jusqu'à compléter la somme de 35,373 réaux, coût total de tout son travail, dont il donna quittance le 20 Décembre 1637, ajoutant que les peintures représentaient la *Naissance du Seigneur,* l'*Epiphanie,* les deux *St-Jean* et l'*Annonciation.*

Finalement l'illustre critique nous rapporte « que le cardinal-archevêque de Séville, D[n] Ambrosio Espinola lui commanda l'année 1667, une série d'apôtres

série d'apôtres de grandeur naturelle, qui se trouve dans la salle principale du palais de l'archevêché de Séville et que dans tous ces tableaux on remarque du vrai, assez de correction de dessin, un bon coloris et autres qualités de peintre. Une autre série à mi-corps qui se trouve dans l'église de la Miséricorde de Séville semble être aussi dû à son pinceau. Elle est attribuée par plusieurs à Herrera le vieux, mais le style ressemble plus aux tableaux cités de Legote. Il s'établit après à Cadix, et j'ai trouvé aux archives générales des Indes plusieurs mandats délivrés en cette ville l'année 1662, pour le montant du prix de plusieurs drapeaux qu'il avait peints à la gouache pour la Flotte Royale. »

Quand il y a plusieurs années, nous faisions des recherches dans le trésor documentaire de nos Archives des Protocoles, afin d'y trouver des notices et des données, nous réunissions patiemment les notes prises dans les *Index* de chaque *Registre notarial,* pour les utiliser quand nous traiterions de cet artiste que par instinct nous crûmes toujours être flamand, mais après le décès de notre excellent ami Mr A. Rodriguez Palacios, notaire archiviste, son succèsseur. D^n Antonio Lemus y Malo de Molina n'a pas eu la gracieuseté de proroger l'autorisation dont nous jouissions et fermant les portes des Archives, qu'il considère comme sa propriété particulière, il a rendu impossible l'examen des nombreux documents que nous avions annotés concernant Pablo Legote (1).

Nos lecteurs comprendrons aisément combien fut grande notre contrariété en nous voyant privés d'examiner les 24 documents annotés qui comprennent une période de dix-sept années, dans lesquels non seulement nous aurions trouvé de curieuses et intéressantes notices sur le peintre flamand, mais aussi une foule d'utiles renseignements sur bien d'autres personnalités, mais notre bonne volonté a été déçue par la générosité et la culture de l'actuel Notaire Archiviste des Protocoles.

Obligés de renoncer à utiliser les riches matériaux, nous sommes forcés de nous borner aux renseignements que nous avons pu réunir. Les plus anciens documents que nous connaissions sont les contrats ayant rapport aux

(1) Dans le cas où le Gouvernement Espagnol prêtât quelque intérêt aux Archives des Protocoles, facilitant aux personnes studieuses l'examen des documents qui s'y trouvent, nous allons rapporter ici les notes que nous avions prises dans différents écrits et dont seulement les dates pourront être utilisées dans cet article.

Juan Cortès conféra pouvoir à Pablo Legot; of 4, liv. 4, 1629, fol. 351.
Contrat de Legot pour faire un *comulgatorio* destiné à l'église de Olivares; of 21, liv. 2, 1633, fol. 536.
Contrat du même pour le monument de l'église de St-Sauveur; of 21, liv. 2, 1633, fol. 539.
Le même conféra pouvoir à Jacinto Zamora; of 21, liv. 2, 1633, fol. 799.
Le même contrat avec l'église de Trebujena; of 21, liv. 2, 1633, fol. 839.
Le même et sa femme, cession à Alonso Alarcon; id., id., id., id., fol. 934.
Id. id. contrat pour faire un monument pour l'église de Trebujena; of 21, liv. 2, 1633, fol. 943
Le même acte de cession à Thomas Salmeron; id., id., id., fol. 1057.
Le même conféra pouvoir à Pedro de Zurito; id., id., id., id., fol. 1074.
Le même acte de cession à Francisco Pacheco; id., id., id., id., fol. 1185.
Le même et sa femme, acte de cession à T. Salmeron; id., id., id., fol. 1257.
Le même donna quittance à l'église de St-Pierre de Arcos; id., id., id., fol. 1330.
Le même acte de cession à F. Pacheco; id., id., id., id., 1633, fol. 1335.
Le même acte de cession à T. Salmeron; id., id., id., id., 1633, fol. 1378.
Le même octroya pouvoir à Juan del Castillo; id., id., id., fol. 1375.
Le même et sa femme, cession à Salmeron; of 21, liv. 1, 1634, fol. 85.
Le même donna quittance au licencié Miguel Garcia; id., id., 1634, fol. 98.
Le même et sa femme, cession à Salmeron; id., id., id., 1634, fol. 221.
Le même, se reconnaissant débiteur de Antonio Budao; id., id., id., fol. 312.
Le même, acceptation de contrat avec l'église de Cantillana; id., id., id., fol. 608.
Rodrigo Almansa, acte de cession en faveur de Legot; of 21, liv. 1, 1637, fol. 36.
Legot, acte, s'obligeant avec l'église de St-Estebern, pour lui faire certaines broderies; of 21, liv. 2, 1646, fol. 703.

port aux peintures de l'église de Lebrija, citées par Cean et le pouvoir que lui conféra Juan Cortès, cité dans la note des écritures.

Le 19 Décembre 1621, Diego Lopez et Miguel Cano, tous deux sculpteurs, le premier nommé par la Fabrique de l'église de Sta Maria de Arcos, et le second, de part le dit Legote, examinèrent et taxèrent le travail d'un tabernacle en bois que Legot avait fait pour cette église et qui n'était pas encore doré, à 3,895 réaux (*). Le 15 Septembre 1632, Legot reçut du Majordorme de la Fabrique de la même église 100 fanègues de blé acompte du tabernacle mentionné, et dans un autre document, il rapporte que pour le dorer et le peindre il avait besoin de 100 ducats et il reçut, en 1632, 122 fanègues d'avoine et plus tard 150 de blé.

(*) Miguel Martinez Mancheño. Curiosidades y antiquallas de Arcos de la Frontera, pag 20.

Il ne semble pas que dans les réparations qu'il exécuta dans la ville de Arcos, il n'accomplit pas son contrat avec fidélité comme l'on peut comprendre par les documents publiés, il y a peu de temps, par Mr Martinez Mancheño. Il est certain qu'il ne termina ni ne livra le tabernacle et que, sans respecter son contrat, il s'absenta pour aller à Xerez de la Frontera où il possédait des biens, sur lesquels Luis Dofre sollicita une saisie pour se dédommager des 600 ducats que Legot avait touchés acompte du travail et, en 1637, le 20 Octobre, plusieurs témoins déposèrent dans le procès qui lui était fait, qu'ils connaissaient le peintre Pablo Legote, lequel avait vécu longtemps dans cette ville, se transportant avec sa famille à Cadix où il résidait, où il avait une charge ou emploi à l'Amirauté de S. M. et qu'il devait avoir de quarante-sept à cinquante ans. Nous ignorons le résultat du procès.

En 1633, il s'obligea à faire un *comulgatorio* (*) pour l'église de la ville de Olivares, à restaurer ou orner le monumento de St-Sauveur de Séville, il passa des contrats pour différents ouvrages pour l'église de Trebujena, entre autres un monumento; un autre comulgatorio pour l'église de Palomares, octroyant une charte de paiement en faveur de l'église de St-Pierre de Arcos, nous ignorons à quel sujet.

(*) Balustrade ou endroit où les fidèles s'approchent pr communier.

Durant les années 1633 à 1635, il s'occupa peut-être des ouvrages mentionnés et, en cette dernière année, il contracta pour des travaux avec l'église de la ville de Cantillana, travaillant aussi aux peintures de l'église de Lebrija qui furent terminées en 1637, selon Cean. Le 11 Mars de cette même année, il cédait le droit qu'il avait de peindre les tableaux du retable majeur de l'église de la ville de Campana au grand maître Alonso Cano, attesté par le contrat qu'il passa avec Martin Gutierrez et aux mêmes conditions qu'il avait accepté l'ouvrage.

Dans ce document on l'appelle *peintre d'imaginerie,* avoisiné à Séville, ce qui prouve qu'il n'avait pas encore changé de résidence pour aller à Cadix (*).

(*) Gestoso. Diccionario de artifices. Tom III, pag. 291.

En 1639, il prit à sa charge les peintures du retable majeur de l'église de la ville de Rota et à l'égard de cette œuvre, nous avons rencontré des renseignements si confus que nous osons seulement consigner que dans la Visite de 1637 se trouve l'annotation suivante (*) :

(*) Archive de l'Eglise paroissiale de cette ville.

« En plus, on donne quittance au Marguillier de 12,000 réaux de vellon qu'il a délivré à Pablo Legot, pour les 4,000 que cette Fabrique a convenu de lui payer pendant trois ans, pour la dórure, peinture et estófado du retable de

retable de cette église; ils sont à compte des 4,000 dont Mr le Vicaire de Séville avait traité le dit ouvrage et ils sont pour les années 1635, 36 et 37, selon il exposa l'ordre de paiement devant Antonio Navarro, notaire public de la ville de Lebrija, le 9 Décembre 1637. »

Deux ans plus tard, Legot, à qui était dû 390,936 maravédis acompte du retable, proposa un rabais de 458 réaux sur cette somme, si au lieu de lui payer en plusieurs termes, on lui versait la somme restante en une seule fois, proposition qui fut acceptée, octroyant lettre de quittance en la ville de Rota devant le notaire Francisco Ruiz Arroyo, le 23 Août 1639.

Nous passons un laps de temps de sept ans sans la moindre trace de l'artiste ni de ses œuvres jusqu'à 1646 et nous retrouvons Pablo Legot s'obligeant avec le Marguillier de la Fabrique de l'église paroissiale de St-Etienne de Séville pour exécuter certaines broderies. Il est évident que l'artiste flamand profitait de toutes les occasions qui se présentaient pour gagner de l'argent; nous nous expliquons ainsi les œuvres de menuiserie et charpente des Tabernacles, Monumentos, Comulgatorios qu'il fit pour les églises de Arcos, Trebujena et St-Sauveur de Séville, ainsi que celles de broderie, probablement d'ornements sacerdotaux.

L'illustre littérateur gaditan, Mr Adolphe de Castro, dans des notes concernant Legot, qu'il envoya à la Royale Académie de Belles Lettres de cette ville, rapporte la notice d'un acte octroyé à Cadix, le 28 Décembre 1642, devant Juan de Alcaudete, notaire public, par l'artiste et sa femme *Doña Catalina de Alarcon,* domiciliés en cette capitale, par lequel ils vendaient en 4,333 réales de vellon une maison à la rue del Sacramento avec 14 vares de façade, maison de leur propriété que, selon le texte, « nous avons construite et fabriquée dans le lieu où elle se trouve et qui borne avec la maison de voisinage (*) que nous avons », et Castro ajoute :

1° Le nom de la femme de Legote est avéré. 2° Elle était personne de qualité, car elle signe : *Doña* Catalina de *Alarcon* (*).

A notre avis, Pablo Legot ne cessa de faire des voyages aux villages les plus riches des provinces de Séville et de Cadix pour chercher de l'ouvrage, appelé peut-être par des ecclésiastiques ou des particuliers, sans oublier Séville, car déjà Cean nous dit qu'il peignit sur commande de l'archevêque Mgr. Spinola, en 1647, un apôtre grandeur naturelle qui, sans doute, fut peint à Séville. A partir de cette date, toutes les données que nous connaissons, sont celles exposées par Cean et par le Ct de la Viñaza; il nous faut cependant ajouter une particularité citée par Don Adolphe de Castro. Il s'agit d'un écrit octroyé à Cadix le 5 Mai 1666, dans lequel il se reconnaît débiteur de Thomas de la Fuente Carrera, pour la somme de 52 pesos de 8 réaux d'argent chaque.

Nous savons, par les données du Cte de la Viñaza, qu'en 1670, il gardait le lit depuis deux ans, il est à supposer qu'ayant atteint sa 70me année, il ne survécut pas longtemps. Examinons ses œuvres, en commençant par celles citées par Cean, de deux apôtres, dont l'un de grandeur naturelle, et qu'en 1646 il exécuta sur commande de l'archevêque Spinola, et un autre, à mi-corps, pour l'hôpital de la Misericordia, de notre ville; nous n'avons trouvé d'aucun des deux la moindre trace, malgré les investigations que nous avons faites.

Notre ami,

(*) On appelle ainsi en Espagne des maisons louées par chambres à des ouvriers et pauvres gens.

(*) Le traitement de Don pour les hommes et de Doña pour les femmes était alors en Espagne reconnu comme un titre de noblesse.

Notre ami, D^n Enrique Romero de Torres, dans un article intitulé « Pablo Legot », qu'il publia en la *Revista de Archivos* cette même année, attribue à cet artiste une belle toile à la Cathédrale de Cadix, représentant l'*Epiphanie*. Les peintures du retable majeur de l'église de Lebrija qui représentent l'*Annonciation,* les deux *St-Jean,* la *Naissance* et l'*Adoration,* et les six toiles qui décorent le maître autel de l'église du village de Espera (place de Cadix) avec les sujets suivants : l'*Annonciation, Présentation au Temple,* la *Visitation,* la *Transfiguration,* l'*Adoration des Bergers* et celle des *Rois Mages ;* tableaux desquels il a été impossible d'obtenir des photographies à cause du mauvais état où ils se trouvent.

Ces deux retables des villages de Lebrija et d'Espera ont été examinés l'année dernière par le critique allemand, le Dr A. L. Mayer, qui écrit (*) : « Au même temps, Legot s'occupait du tabernacle pour Arcos et peignit les tableaux du maître autel de l'église paroissiale de N.-D. de la Oliva à Lebrija, sa première œuvre artistique que nous connaissons... Ces tableaux appartiennent aux travaux les plus parfaits de Legot et ils ont un caractère monumental. Les figures aux corps robustes sont grandioses. On voit que ces peintures ne furent faites au même moment. Les premières doivent être celles de l'*Annonciation,* qui ont le clair-obscur beaucoup moins fini que la *Nativité* et l'*Adoration des Mages;* celles-ci sont peut-être les dernières œuvres connues de la main du peintre. C'est à croire qu'il interrompit son travail pendant longtemps après avoir peint l'*Annonciation* et les deux *St-Jean,* et qu'il ne termina le retable que plusieurs années après. La Vierge de l'*Annonciation* a un type très andalou; elle est assise, sa robe est rose, le manteau d'un vert sombre. Le corps très contorsionné tourné à gauche, tandis que la tête s'incline à droite. L'Ange Gabriel agenouillé, est une figure de proportions très robustes. Muni d'ailes majestueuses et habillé de vert foncé et manteau blanc-gris.

(*) Cultura Española (Revista), nº XVI. Madrid 1909.

Les deux St-Jean, figures très viriles, sont assis, le Baptiste avec manteau rouge et l'Evangéliste avec le manteau bleu. Dans la *Transfiguration,* l'artiste faisait usage d'une recette, bien et souvent mise à profit par son ami Alonso Cano : il copiait pour la figure du Seigneur la très fameuse peinture de Raphaël en sa *Transfiguration* de la Pinacothèque Vaticane. L'influence de cette œuvre se remarque aussi en d'autres parties du tableau. Quelques-uns des apôtres, surtout au premier plan, sont représentés à mi-corps, notamment celui qui regarde le ciel en se cachant un peu les yeux.

Dans l'*Adoration des Bergers,* on peut mieux étudier le type de la Vierge. La tête est d'un très fin ovale, le front haut, les sourcils très arqués, les cils sombres très longs; le nez mince, long, peu saillant, la bouche petite. Aucune Vierge de Murillo n'est plus douce ni plus suave que celle-ci. Déjà en l'*Adoration des Mages,* elle apparaît un peu plus sévère, plus réservée, comme pour mieux garder sa dignité devant les Rois.

En l'*Adoration des Bergers,* la Vierge joint les mains et regarde, la tête de trois-quart, à gauche, le bambino rose, très fin, comme point lumineux dans la crèche. La tête semble un peu trop forte. Au dessus de la Vierge ressortent la figure

sortent la figure d'un pâtre et la tête de l'âne. A droite, un peu derrière et à moitié cachée par le cadre, la figure d'un autre pâtre (ou de St-Joseph) en adoration. Seules la tête et les mains sont visibles. A gauche de la Vierge apparaît la figure svelte d'un ange jouant de la guitare et au dessus sa tête un autre pâtre d'un excellent clair obscur. Très en marge de ce côté, on distingue le profil d'une vieille femme, et la jambe d'une autre figure coupée par le cadre qui cache une partie du tableau. Au premier plan, assis par terre, un gamin avec un tambour assez grand... Ce gamin a un compagnon que l'on voit de dos en trois-quart portant un panier... Au dessus du tambour, un ange enfant jette des fleurs sur la crèche. Dans les nuages, beaucoup de têtes de chérubins et d'anges portant des rubans avec inscriptions.

La composition est beaucoup trop surchargée, mais l'impression n'en est pas désagréable. Seulement dans la figure de l'ange jouant la guitare, le clair obscur est excessif, mais le résultat total est très suave, très fini.

Bien plus que tous les autres tableaux dus à Legot, l'*Adoration des Rois* nous apprend qui fut son maître, car on voit ici très prononcée l'influence du même sujet, peint en 1625 par Juan de Roelas en son fameux maître autel de l'église de l'ancien couvent de la Merced, à Sanlucar de Barrameda. »

Vers les années 1630-36, Legot travailla aux peintures du retable majeur de l'église paroissiale de Espera, petit village près de Arcos de la Frontera, selon le D[r] Mayer, qui nous dit qu'elles se trouvent en fort mauvais état et qu'elles révèlent encore une plus grande influence de Roelas, que celles de Lebrija qu'elles surpassent en mérite.

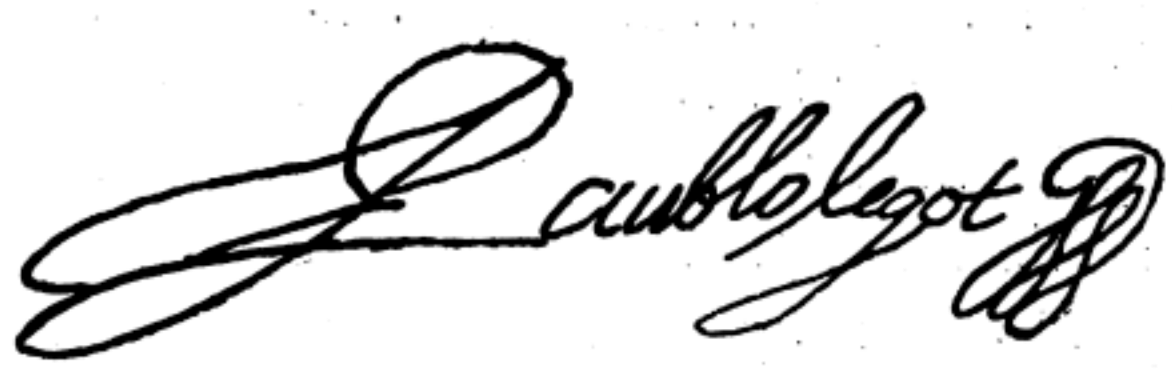
Le même docte critique allemand lui attribue trois autres œuvres, une *Vierge avec l'Enfant,* couronnée par des anges, existant à la chapelle baptismale de l'église de S[te]-Marie de Arcos; le tableau que possède le Musée de Madrid, connu sous le nom de la *Calabaza,* qui représente le miracle du rocher d'Horeb de Moïse et l'entrevue de S[t]-Joachim et S[te]-Anne à la Porte Dorée, acquis par le Musée de Budapesth. De cette œuvre, le D[r] Mayer nous dit que son clair obscur est fort, ses figures très bien caractérisées rappelant beaucoup les types de Ribera, sa façon de peindre le fond très légère et vaporeuse, et peut-être que celui-ci et l'*Adoration des Rois* de la cathédrale de Cadix firent partie d'un même retable. Aucune des œuvres de Legot que nous venons de citer ne portent sa signature et quoique en bonne logique l'on ne peut douter de la paternité des toiles de Lebrija et de Espera, les critiques attendaient avec intérêt la trouvaille de quelque tableau signé par l'artiste flamand qui ne laissa lieu au moindre doute. La chance nous a ménagé cette satisfaction.

Il y a quelques mois, à l'occasion du nettoyage qui devait se faire en la Sacristie de la chapelle de N.-D. de l'Antigua, en la cathédrale (Séville), un tableau, *S[t]-Gérôme pénitent,* de grandeur colossale, fut décroché. Le saint est agenouillé de face, les yeux au ciel, écoutant absorbé le son de la trompette du Jugement Dernier, la bouche entre'ouverte comme dans l'extase mystique. Le corps est placé en trois-quart. Dans la main droite il tient une pierre

il tient une pierre avec laquelle il macère son corps, et il appuie la gauche sur une tête de mort placée sur des livres ouverts, posés sur une grande pierre polie. Il a le torse découvert jusqu'à la ceinture d'où tombent des draperies rouge et blanc. Sur un côté de la pierre se trouve



L'œuvre démontre clairement les tendances de son auteur, lequel impressionné par la maîtrise du grand artiste sévillan Francisco de Herrera (El Viejo) tâcha de l'imiter à tel point que plusieurs critiques qui l'ont examiné, ignorant que le tableau était signé par Legot, le déclarèrent unanimement comme étant du premier. Cependant l'étudiant avec soin, on remarque qu'il manque du brillant coloris, de la maîtrise d'exécution, et des masses de couleurs employées avec succès par le grand maître sévillan. Le coloris du *St-Gérôme* est sec, froid et peu attrayant. Si l'on juge Legot par cette œuvre, il apparaît plus grandiose que coloriste. Il fut certainement un imitateur de Herrera el Viejo et de Rivera.



(A suivre).

J. GESTOSO Y PEREZ.

LA GRAVURE ET LES ESTAMPES

A L'EXPOSITION DE L'ART AU XVIIme SIÈCLE

LE but de l'Histoire de l'Art est d'aboutir à un exposé » clair et définitif de son évolution et des causes qui » l'ont produite successivement. De plus en plus une » exposition rétrospective d'art devra marquer cette » évolution dans son ordonnance.

» Il était intéressant d'essayer cette méthode sur un » thème auquel une littérature aussi définitive que celle de l'histoire des » évolutions de la gravure sous l'influence de Rubens, a été consacrée. »

Tel est le programme que nous énoncions dans la note précédant le catalogue de l'Histoire de la Gravure, au temps de Rubens, que le Cabinet des Estampes avait pris l'initiative de réaliser comme une partie nécessaire de l'Exposition de l'Art belge du XVIIe siècle. A côté de l'exposition documentaire à laquelle le programme organique primitif restreignait le rôle de l'Estampe, cet ensemble constituait la salle VII des galeries du rez-de-chaussée. A proprement parler, cette partie étant de l'Histoire de l'art toute pure, eût dû se développer dans le même plan que l'exposition des peintures, des dessins et surtout des médailles qui se trouvait au premier étage. Mais la logique, trop souvent, est obligée de fléchir devant les faits dans des organisations de ce genre pour qu'on s'étonne de cet oubli. C'est ainsi qu'on voyait d'ailleurs au rez-de-chaussée, comme au premier étage, des bois sculptés, des terres cuites ou des ivoires de grands artistes. C'est ainsi encore que le Cabinet des Estampes de l'Etat n'ayant pas été invité à exposer des dessins dans la salle des dessins du premier étage, n'en a pas moins cru pouvoir utiliser quelques-uns des siens pour animer sa salle de l'art de la Gravure.

Ce ne serait pas assez de n'envisager ici cette exposition que par son côté extérieur, en décrivant pittoresquement ces vieilles estampes disposées côte à côte dans vingt cadres en forme de frise; en les montrant s'égrenant ainsi séries par séries, malgré la difficulté d'harmoniser à la fois toutes les nécessités de dimension, de méthode, de chronologie et d'esthétique que comportait la préparation du travail de comparaison auquel on conviait le public; de décrire enfin les splendeurs chatoyantes de telle gravure, l'état admirable de telle épreuve et de faire enfin de la « littérature » à leur propos.

propos. Le lecteur nous permettra de négliger ce côté descriptif pour développer, en utilisant exclusivement les estampes exposées, l'histoire de cette évolution qu'indiquaient brièvement les annotations des étiquettes et les explications du catalogue. Notre dessein ici est surtout de faire à ce propos un travail de vulgarisation. Nous employerons couramment, pour construire l'histoire de cette évolution, l'*Histoire de la Gravure dans l'Ecole de Rubens* de M. H. Hymans (*); *Lucas Vorsterman, Catalogue raisonné de son œuvre,* précédé d'une notice sur la vie et les ouvrages du maître, du même auteur et le *Supplément* qui y a été ajouté ensuite (*).

(*) Bruxelles, Hayez, 1878.

(*) Bruxelles, Emile Bruylant, 1893.

Chaque salle du rez-de-chaussée du nouveau palais du Cinquantenaire étant plus spécialement consacrée, selon le programme organique, à une exposition spéciale des divers milieux sociaux du XVII[e] siècle, classée idéologiquement, l'estampe devait trouver également une place dans ces ensembles documentaires. Le développement et l'interprétation que le Cabinet de l'Etat a donnés dans ces diverses salles au programme ainsi imposé, feront le sujet de la seconde partie de l'étude présente. Il est à noter toutefois qu'en plusieurs points, nous avons pu envisager cette exposition documentaire comme un complément de l'Histoire de la Gravure de la Salle VII, notamment en ce qui concerne les graveurs de paysage et de paysannerie.

I

L'EXPOSITION DE L'HISTOIRE DE LA GRAVURE AUX PAYS-BAS, AU TEMPS DE RUBENS

L'influence de Rubens et des peintres de son école sur l'Art de la Gravure a été décisive et nette. Elle s'étendit sur les deux principaux genres de gravure en taille-douce, le burin et l'eau-forte, aussi bien que sur la gravure en relief ou sur bois. Pour toutes, elle favorisa l'ampleur du métier, le débarrassant des grâces maniérées inutiles, et y joignit la vie pittoresque de la couleur ainsi que le contraste expressif du clair-obscur.

La Gravure au Burin

Pratiquée par des orfèvres dans ses origines, puis par une série de peintres qui y avaient trouvé un art de vulgarisation très apparenté au leur, la gravure au burin avait été dotée, aux Pays-Bas et en Allemagne, au dernier tiers du XV[e] siècle, d'un métier assoupli et brillant qui, avec Albert Durer de Nurenberg et Lucas de Leyde, avait osé aborder la recherche du clair-obscur et de la perspective aérienne. Jusqu'au milieu du XVI[e] siècle, elle avait été traitée en Belgique comme un art original.

Les progrès

Les progrès accomplis ainsi d'instinct vers la peinture par les burinistes des pays du Nord avaient trouvé en Italie un praticien, Marc Antoine Raimondi, qui, après les avoir exagérément mis en formules, les avait appliqués à la traduction de compositions qui lui étaient étrangères. La belle taille de burin dans laquelle se réfugiait ainsi exclusivement l'art personnel du graveur avait dès lors été séparée de la composition, puis perfectionnée, agrandie et disciplinée dans un métier tyranniquement régulier.

Tandis que sous l'influence des pèlerinages artistiques au pays de Raphaël, les burinistes des Pays-Bas évoluaient dans le même sens que Corneille et Balthazar Bos; Corneille Metsys, le fils de Quentin et Cuerenhert allaient en Italie adopter ces habitudes de virtuosité et de traduction, une autre influence s'était exercée en retour. Le séjour en Italie du Liégeois Lambert Suavius, beau-frère de Lambert Lombard, avait coïncidé avec le moment où une école de graveurs énergiques, imbus comme lui de la ligne des statuaires, cherchait à Mantoue un métier capable de rendre l'exagération du clair-obscur et du style sculptural que Jules Romain avait empruntée à Michel-Ange. Cette communauté de recherche du caractère grandiose et du clair-obscur hautain avait créé, entre ces tenants des deux Ecoles, sinon des relations directes, du moins une communauté de recherche d'un métier extraordinairement précisé dans l'effet de lumière et taillé en hachures diagonales à la manière de Mantegna. L'arrivée du Mantouan Georges Ghisi, en 1551, à Anvers, où se trouvaient réunis, autour de Suavius et de l'éditeur Jérôme Cock, un grand nombre de jeunes graveurs, avaient ensuite mis le sceau à cette pénétration mutuelle des qualités flamandes et italiennes, au point que les travaux sombres et de grosse taille de Suavius et de Ghisi avaient fini par pouvoir se confondre. A leurs estampes vigoureuses de métier, de ton et de clair-obscur, il ne manquait plus, à part une composition plus raffinée, qu'une recherche plus délicate des valeurs et des nuances.

Mais la faculté d'invention et de composition, seul support d'un progrès original, manquait précisément aux graveurs des Pays-Bas, asservis aux peintres suivant la mode italienne. A côté de P. van der Heyden et de F. Huys, qui gravaient lourdement et sans raideur les compositions de de Bruegel et de Bosch; du Liégeois P. Dufour, traduisant les compositions de Frans Floris, son condisciple chez L. Lombard; à côté des Anversois les frères Wierix et du Bruxellois Jean Sadeler qui traduisaient les dessins de Martin de Vos, étaient venus se placer avec Hans Collaert toute une dynastie de graveurs qui transformaient bientôt l'école anversoise en un vaste marché d'estampes; et le phénomène qui tuait l'école romaine cinquante ans auparavant se manifestait bientôt à Anvers : la gravure au burin s'industrialisait.

En même temps, Cuerenhert, rentré à Haerlem avec tout un bagage de technique italienne, y avait fondé une autre école de burinistes à la virtuosité large, décorative et maniérée, gardant l'habitude d'appliquer le burin à la reproduction plus ou moins approximative et personnelle des tableaux de maîtres.

Un virtuose,

Un virtuose, Corneille Cort, en était d'abord sorti, qui, après avoir pris à Anvers le goût d'un burin plus coloré, était allé en porter la formule au service du vieux Titien, puis du Barroche. Lorsque s'ouvrit le XVII[e] siècle, l'école de Cort, resté en Italie, s'était partagée en deux branches principales, très entichées toutes deux de tailles longues formées de pleins et de déliés : celle de Carrache et de Villamena, d'où sortit la formule extraordinaire du français Claude Mellan, et celle de Thomassin, d'où sortit la manière de Callot et de son continuateur Abraham Bosse. Aux Pays-Bas, Jean-Baptiste Barbé, gendre de Wierix, semble seul avoir gardé le souvenir du contact qu'il eut avec cette école, lors de son séjour en Italie.

Pendant ce temps, l'école de Cuerenhert s'était divisée en trois branches principales : celles de la famille Goltzius, de la famille De Passe et de la famille Galle. Henri Goltzius avait remplacé son maître à Haerlem. Virtuose extraordinaire du burin, il avait conservé cette supériorité d'inventer magistralement une grande partie des sujets qu'il gravait; mais la fidélité de ses traductions se ressentait, d'autre part, de son style et de son burin également maniérés. Goltzius avait comme élèves son gendre l'Anversois Jacques Matham, Jean Muller, Jean Saenredam et, plus tard, l'Anversois Jacques de Gheyn. Tous s'efforçaient de lutter de maniérisme et de vie décorative dans le métier avec les compositions strapassées de Barth. Spranger et de Zucchero. Crispin de Passe, après avoir passé, comme Goltzius probablement, par Anvers, et vécu un moment à Cologne, était allé s'installer à Utrecht. Son burin méthodique, sa taille aisée, arrondie et large y avaient été mis au service de la gravure marchande. Reçue par Abraham Bloemaert, la tradition utrechtoise avait ensuite été transmise par lui aux frères Uyttuma, de Bolswert, avant qu'il allât prendre la succession de Corneille Cort et de son élève Carrache à Rome, et refroidir son burin, pendant quarante ans, au contact des Italiens pour donner naissance à la dynastie française des Audran, les graveurs de Poussin et de Lebrun.

La troisième branche de l'école de Cuerenhert s'était installée à Anvers avec Philippe Galle, au moment où mourait Jérôme Cock, l'éditeur de Ghisi et de Suavius. Au burin large et sombre de ceux-ci, Galle joignait la taille aisée de Haerlem, mais son dessin manquait néanmoins de cette fermeté et de cette conviction qui fait le graveur supérieur; sa composition était facile et vulgaire : c'était, basée sur d'autres traditions, les mêmes qualités de graveur-marchand que possédaient déjà les graveurs anversois. Aussi, aidé de ses fils Corneille et Théodore, de ses gendres Adrien Collaert et Charles de Mallery, élèves des Wierix, J.-B. Barbé et de ses élèves, il prit une part active à cette production toute anversoise d'imagerie allégorico-morale, inventée inlassablement par Martin de Vos et Jean Stradan, prisée par l'Europe entière et exportée jusque dans les colonies espagnoles d'outre-mer.

Au milieu de cette activité prodigieuse, les apprentis anversois apprenaient à épuiser les ressources du procédé, à suppléer d'initiative aux indications sommaires des dessinateurs, à compléter à leur guise les fonds

de paysage

de paysage indiqués de quelques traits de plume et à traduire, par les hachures de leur burin, les effets appliqués à coups de pinceau dans les draperies et les figures. Mais si leur science de dessin était sûre, leur expression était banale et les types monotones. L'art n'avait rien gagné à toute cette facilité nouvelle. La recherche de l'effet était plus conventionnelle qu'avant Suavius, et les estampes n'avaient pas acquis définitivement ce qu'avaient promis depuis plus d'un siècle le célèbre *Chevalier de la Mort* d'Albert Durer et les chefs-d'œuvre de Lucas de Leyde.

Tels étaient les graveurs que trouvait à sa portée la peinture flamande du XVIIe siècle.

L'art de subordonner l'ordonnance de la composition, non seulement à un clair-obscur unique, mais surtout à une unité de valeurs pittoresques en ménageant une gradation expressive de couleur comme dans la peinture; de produire, par le travail contrasté des hachures, des vibrations lumineuses analogues à celles des couleurs locales, en un mot, de graver des estampes formant tableau véritablement, n'était pas encore découvert. En Italie, comme aux Pays-Bas, le burin attendait toujours d'entrer en possession des principes nouveaux qu'exigeait depuis quarante ans sa nouvelle orientation.

Il fallait un peintre de génie pour réaliser ce qu'avait vainement tenté Titien en Italie, tantôt dans sa jeunesse avec le burin de Campagnola, et tantôt dans sa vieillesse avec celui de Corneille Cort. Ce fut à Rubens, le peintre qui ressemble le plus au vieux maître vénitien, que fut réservée la gloire de faire de la gravure au burin la rivale puissante de la peinture.

Le programme de l'Exposition d'Art ancien ne comportait pas un tableau de cet état du burin avant l'intervention de Rubens. Il ne pouvait être que de ressusciter en une synthèse rapide ce choix de ses interprètes par Rubens, cette critique vivante qu'il fait pendant près de trente-cinq ans de toutes les qualités de sentiment de la couleur, d'intelligence du métier, de science de modelé de pénétration du modèle et de son propre génie qu'il avait rencontré chez les meilleurs graveurs de son temps.

Ce thème se divisait en quatre parties : la période d'essai, présentant les premiers contacts de Rubens avec les graveurs et ses premiers tatonnements; les deux générations successives de jeunes graveurs de talent que le maître utilise; et enfin l'émigration du burin rubénien à l'étranger.

Le premier contact que Rubens eut avec les graveurs paraît dater des illustrations qu'il exécuta en 1607, avant son retour aux Pays-Bas pour les « Electorum libri II » de son frère Philippe (Anvers 1608) que publie Moretus. Envoyés d'Italie, ces dessins furent gravés hors de la surveillance de l'artiste par le fils de Philippe Galle, Corneille Galle l'ancien. Leur seule valeur documentaire est de montrer pour la première fois en gravure le style rubénien et de souligner le contraste entre le modelé habile des tailles et la sécheresse enfantine du contour en cerne.

Il n'était pas nécessaire d'exposer cette suite d'estampes qui tient moins à l'histoire de l'art qu'à la bibliographie. Le joint de départ véritable de l'influence de Rubens se trouve d'ailleurs dans une petite *Sainte Famille*

qu'il fait graver

qu'il fait graver par J.-B. Barbé, le gendre de Wierix, que Rubens avait naguère rencontré en Italie. Cette première estampe de la série exposée au Cinquantenaire conserve exactement l'aspect des gravures de la fin du XVIe siècle. Elle pourrait à peine être signée de Crispin de Passe. Le modelé en est habile, l'ensemble tient par l'effet, mais il manque des nuances du clair-obscur et de la couleur.

Et précisément c'est contre cet aspect pâle que Rubens veut diriger tout d'abord ses efforts, c'est du commencement de cette lutte qu'il date lui-même sa collaboration avec les graveurs. Il dédie en effet sa grande *Judith tranchant la tête d'Holopherne* à Woverius comme « une page inaugurale » et le premier de ses travaux traduit par le cuivre. Ce dédain de Rubens pour la planche de Barbé n'avait pas besoin d'explication à l'Exposition du Cinquantenaire. Placées côte à côte, les deux planches formaient un contraste absolu. Entre elles s'est placé subitement le progrès attendu depuis si longtemps; la *Judith* forme tableau, elle possède toutes les qualités de la peinture; la répartition de la lumière y est suspendue avec art jusqu'à la partie principale, l'ensemble est animé d'une gradation savante de toutes les nuances du noir au blanc. Le dessin de Rubens y est manifestement respecté par le buriniste; et cette prudence excessive eut l'inconvénient d'ajouter encore à la sécheresse des tableaux de jeunesse du maître. Mais quand on sait que ce buriniste est Corneille Galle l'ancien, le graveur des illustrations banales des « Electorum libri II », quand on s'aperçoit devant les retouches d'une épreuve d'essai conservée au Cabinet de Paris, que Rubens a encore renforcé l'effet et la ligne du travail au lieu de modérer les tendances déjà trop grandes du graveur, on doit envisager la sécheresse exagérée du burin de l'estampe comme une réaction contre le métier exagéré de Barbé. La grandeur terrifiante du sujet est ainsi accentuée et précisée avec énergie. Mais l'arrangement des tailles croisées presque à angle droit dans les parties sombres, leur contraction ou leur espacement



J. B. BARBÉ. — Ste-Famille, d'après Rubens, 1608. (*Exp. Art ancien, N° 153*).
Reproduction grandeur de l'originale.

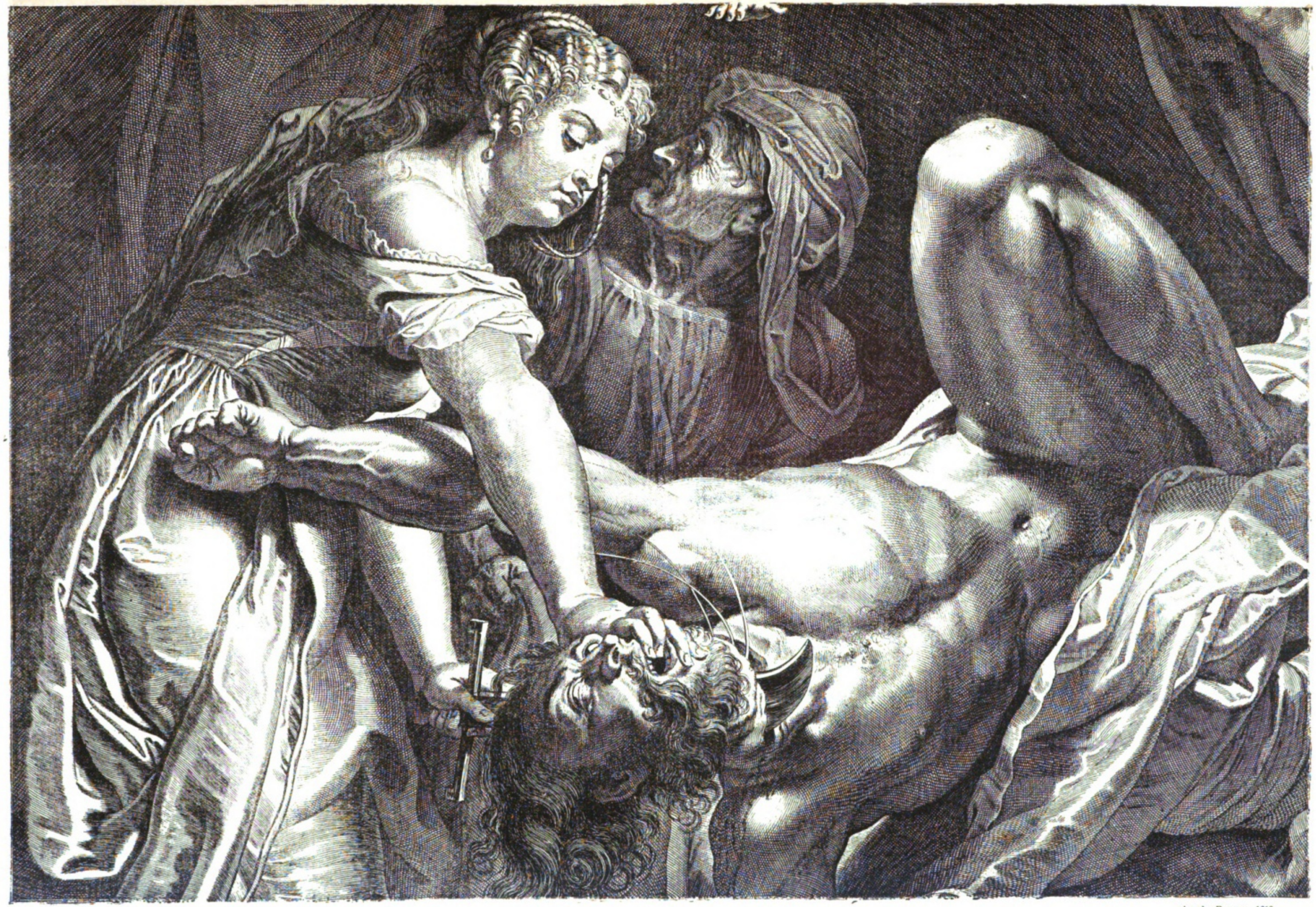
espacement dans les parties saillantes tient trop aux aspects rigides et métalliques de l'ancienne technique; la préoccupation de la pratique devait nuire toujours chez Corneille Galle au pittoresque vivant, malgré la coloration de l'ensemble.

C'était donc les plus prochains progrès que devait provoquer Rubens dans le burin que l'invention d'un modelé moins sec et moins métallique et la suppression de la dureté des contours cernés, deux traditions que les orfèvres modernes se plaisent encore à exagérer dans leurs orfèvreries pour atteindre la clarté des figures au milieu des miroitements du métal, mais que la gravure imprimée sur papier ne réclamait pas.

Pour arriver à ce but, Rubens avait besoin d'interprètes d'un autre ordre que les graveurs impersonnels de l'imagerie et de la librairie anversoises. Suivant l'exemple de son maître Otto Venius, qui l'avait déjà employé dès 1607 dans ses *Emblemata,* il s'adresse alors (on ignore dans quelles circonstances) à un élève de Saenredam, de l'école de Haerlem, Guillaume Swanenburg. Le métier moins sec de ce buriniste pouvait faire espérer une traduction plus vivante de la peinture rubénienne. Le peintre n'y rencontra cependant dans le *Repas d'Emmaüs,* publié en 1611 (n° 155), qu'une virtuosité trahissant le dessin et la vigueur du modelé pour la science et la force du métier, un clair-obscur habile sans aucune recherche de la couleur. Une seconde estampe, *Loth et ses filles* (n° 156), montrait, l'année suivante, plus d'adresse à suivre l'impulsion de Rubens, dans un chatoiement de soie et de morbidesse de chair.

Swanenburg étant mort, Rubens s'adresse directement, non à Goltzius, mourant, mais à ses célèbres élèves : Jacques Matham et Jean Muller. Matham, dans le *Samson et Dalila* (n° 157), ne parvient pas à se dépouiller de son maniérisme et souligne sans pitié d'une taille redondante dans laquelle se perd le modelé réaliste de Rubens les plus légères inflexions des lignes ou des gestes : le torse du Samson en est un exemple frappant. Quant à l'effet, s'il est ménagé par le mouvement des tailles, leur ampleur ôte par contre toute force à la couleur. D'autre part, Muller, dans ses deux portraits quasi officiels des Archiducs, de dimensions inusitées, se garde de sa virtuosité habituelle dans une telle rigidité qu'on ne peut dire qu'ils gardent rien de rubénien.

Déconcerté par ces résultats décevants, Rubens, en ce moment, témoigne par la variété des graveurs auxquels il s'adresse successivement d'un trouble grandissant. Dégoûté de la taille redondante de Haerlem, il réessaie, en 1615, le métier irrégulier, peu sévère, sec et imprégné de formules vieillies de Corn. Galle dans un *Ecce Homo* (n° 158), retourne à un élève de Haerlem, installé à Anvers depuis neuf ans, qui lui grave maladroitement son *St François recevant l'Enfant Jésus,* et poursuit cette idée d'utiliser des graveurs mêlant les principes de plusieurs écoles en donnant à graver au Français Michel Lasne, de Caen, formé à Anvers, par Pierre de Jode, un autre élève de Haerlem. Ces qualités diverses pouvaient faire espérer un travail hardi, tempéré par un goût plus pondéré, mais la taille de Lasne est lourde et précise, et l'ensemble est trop froid pour contenter le peintre. Rubens,



CORN. GALLE. D'APRÈS RUBENS. 1610.

Rubens, fatigué du burin, pense alors à utiliser l'eau-forte, de pratique plus libre, moins systématique et moins froide. Il s'adresse à un peintre de ses élèves, Soutman, qui connaît le maniement de ce genre de gravure et sait la compléter de légères et peu savantes tailles de burin. Un tel métier était également éloigné de la régularité et de l'exagération de l'école de Goltzius, et de la sécheresse et de la banalité de l'école d'Anvers. Pierre Soutman était un dessinateur adroit et nerveux, il possédait l'art de donner l'animation aux plus grands ensembles. Sa *Chasse aux Loups,* exposée à l'Art ancien du XVII[e] siècle, dont nous donnons ici en reproduction la partie centrale à grandeur d'exécution, est son chef-d'œuvre. On y retrouve son effet favori, l'effet des aquafortistes, qui est tout entier dans les oppositions. Les demi-teintes et les reflets lui servent beaucoup moins que l'ombre et la franche lumière, bordée d'un simple contour. Mais le modelé des figures trop peu solide dans l'éparpillement étrange et désordonné des lumières, qui pourrait le rapprocher de nos impressionnistes, était insuffisant pour le grand peintre. Soutman, lui non plus, ne réalisait pas encore l'idéal de Rubens, qui ne lui confia guère que des scènes où la lumière du plein air n'avait pas besoin de se concentrer.

Dégoûté de tous ces essais, lassé de voir sa pensée toujours altérée par des licences d'exécution inutiles, ses intentions les plus formelles déformées par des esthétiques étrangères, ne pouvant satisfaire son rêve par aucun des systèmes pratiqués jusqu'à lui avec gloire, Rubens reconnaît alors la difficulté qu'il y a à discipliner des graveurs déjà formés. Miereveld commençait en ce moment à assouplir à une gravure plus sincère et plus colorée de ses portraits, un élève de Goltzius, W. J. Delff, qui devenait son gendre en 1618. Le maître anversois se résout à s'adresser aussi à de jeunes graveurs qu'il pourrait guider à son gré dans la nouvelle voie d'interprétation exacte que son génie recherche.

Il reconnaît tout d'abord que plus calme, moins fantaisiste, le burin lui est plus favorable que l'eau-forte, pourvu qu'il soit coloré, d'un modelé discipliné et sans manière. Depuis la grande *Judith,* de Corn. Galle, il avait pu réaliser le premier point; le second, il avait pensé l'obtenir des élèves directs de Cuerenhert et de Goltzius, mais leur souplesse n'existait qu'au service d'une taille redondante : supprimer cette affectation chez un graveur de Haerlem ou plutôt s'emparer d'un jeune graveur de cette école, docile encore à une formation esthétique nouvelle, mais ayant la main déjà assouplie à la conduite du burin; lui imposer des modèles tout préparés, en valeurs de blanc et noir, pour l'effet du clair-obscur et du coloris et en surveiller quotidiennement le travail, telle était la solution logique.

Hasard ou logique, on ne sait, ce fut ce qui arriva.

En 1618, Rubens devait déjà avoir trouvé ce phénix.

C'était Lucas Vorsterman, natif de Bommel-en-Gueldre, à peine âgé de vingt-trois ans. Dès l'âge de 12 ans, Vorsterman avait copié des gravures de Corn. Cort et de Goltzius et l'on peut croire qu'il travailla d'abord

d'abord à Haerlem même, peut-être chez l'anversois Jacques de Gheyn qui semble l'avoir procuré à Rubens. Pour faire mesurer la rapidité d'évolution accomplie par ce graveur sous l'influence de Rubens, le Cabinet des Estampes exposa à l'origine de la série des gravures de Vorsterman deux petites estampes qui furent les premières gravées par lui d'après le maître. *La Vierge adorant l'Enfant au berceau* (n° 165) et la *Vierge embrassant l'Enfant* (n° 166). La souplesse de burin propre à ce graveur s'y manifeste. Elles conservent encore de l'école de Goltzius une clarté favorable à l'étalage de métier, qui empêche l'étude de la couleur. Néanmoins on y démêle déjà une intervention du système anversois et même quelque trace du métier de Soutman. Les contours y sont encore cernés d'un trait et le premier travail y paraît dû à l'eau-forte; un pointillé y amortit la transition dans les lumières. Ces estampes ne pouvaient être à l'œuvre de Vorsterman que ce qu'avait été la gravure de Barbé à la *Judith* de Galle, un essai où manquaient les nuances du clair-obscur et la couleur; elles ne faisaient pas tableau. Vorsterman n'avait eu qu'à copier pour ainsi dire un dessin à la plume de Rubens. Mais après un travail de deux ans, Vorsterman, maître du métier et des tendances rubéniennes, produisait en bloc une série de chefs-d'œuvre de couleurs, de modelé, de souplesse et de naturel de burin. Parmi les neuf planches qu'il date de 1620, il est difficile de déterminer un ordre chronologique, tant cette évolution a été rapide. C'est à peine si on retrouve dans l'habileté du graveur un contraste un peu heurté de l'effet qui trahit l'école de Haerlem dans la *Fuite de Loth* (n° 170), et une taille trop apparente dans le *St-François recevant les stigmates* (n° 168). Rubens explique dans ses lettres que si celui-ci est gravé « un peu rudement », c'est que « c'était un premier essai ». Mais déjà la *Suzanne et les Vieillards* (n° 167) d'un modelé plus fondu et plus sérieusement approfondi, d'un métier moins brillant et d'un aspect plus varié, compte parmi les meilleures planches de l'école de Rubens, au gré de M. H. Hymans.

Cependant si la beauté et la franchise du travail de l'*Adoration des Bergers* (n° 171) dont nous reproduisons un fragment, sont indiscutables, il manque encore à l'ensemble cette force de couleur que Vorsterman acquiert bientôt dans une seconde *Adoration des Bergers,* dite à l'araignée (n° 172) et dans les estampes de 1621 : la *Chute de Lucifer* (n° 174) dont Rubens se déclare satisfait, et les *Saintes Femmes au tombeau* (n° 176).

La série atteste une compréhension surprenante du rôle assigné par le grand peintre à ses collaborateurs. La perfection et l'aisance du burin s'y unit à une force si sereine, à une couleur si intense, à une liberté si absolue, que jamais la gravure n'en a encore offert l'équivalent.

Cette perfection était évidemment due à l'expérience que de longs tâtonnements avaient donnée au peintre. Elle était due encore à l'harmonie même des compositions qu'il avait choisies comme modèle. Conscient de la difficulté de ce qu'il exigeait, il avait fourni au graveur des dessins traduisant en blanc et noir les effets de ses peintures; sachant que les valeurs des couleurs imitées et rendues par le graveur ne pourraient produire que des dissonances dans une traduction monochrome, Rubens

n'avait pas



PIERRE SOUTMAN. D'APRÈS RUBENS.

CHASSE AUX LOUPS.

n'avait pas hésité à s'en garantir en prenant souvent dans ces préparations des partis de clair-obscur ou de contraste très différents et même opposés de ceux de ses tableaux. C'était une façon de restituer à la gravure de traduction une partie des privilèges de l'inspiration originale dont elle était dépouillée.

Cette perfection était due aussi aux soins assidus et à la surveillance jalouse du peintre. Rubens écrivait en 1619 que « pour que le graveur fut le » plus scrupuleux possible à bien rendre le prototype, il a trouvé plus facile » de le voir accomplir en sa présence et dans sa maison par la main d'un » jeune graveur bien intentionné, que selon leur caprice par des hommes » de valeur déjà célèbres; et que si les planches pour lesquelles il demandait les privilèges hollandais n'avaient pas encore été envoyées, c'est » qu'il ne les trouvait pas encore perfectionnées de tout point. »

Aussi Rubens pouvait-il sans forfanterie s'attribuer l'honneur de ces gravures au point d'en faire personnellement, comme d'œuvres qui lui étaient propres, la dédicace à quelques grands personnages.

Vorsterman, de son côté, parfaitement conscient de l'effort tenté et du progrès accompli, était légitimement fier d'œuvres qui, après tout, étaient sorties de sa main et de son intelligence.

Il est impossible de méconnaître que Vorsterman avait une intelligence étendue du métier, comme le dit M. H. Hymans, pour suivre avec justesse les intentions et les corrections du peintre, qu'il avait créé des combinaisons pittoresques de tailles qui ne sont puisées chez aucun de ses précurseurs, par lesquelles les graveurs dorénavant allaient imiter la variété des teintes, l'accord des couleurs, la nature des divers objets, répandre dans l'estampe la variété qu'on rencontre sous le pinceau. Rubens ne pratiquant pas la gravure, il était évident que l'invention de cette technique nouvelle revenait pour la plus grande part à Vorsterman.

Aussi l'effacement dans lequel Rubens semblait placer son graveur l'atteignit-il dans son amour propre et provoqua-t-il sa mauvaise humeur.

Vorsterman venait d'achever, en 1621, une série de cinq ou six gravures dont la *Chute de Lucifer* (n° 174) et le *Denier de César* (n° 175), et sur trois d'elles on constate que, subitement, apparaissent des dédicaces personnelles du graveur. Cette manifestation en présageait d'autres.

A la date du 26 Août 1622, Peiresc écrivait de France, à son ami Rubens, que le bruit courait à Paris qu'il avait été presque assommé par son graveur. Peu de temps auparavant, certains Anversois, exposant au président du Conseil privé que P. P. Rubens « avait couru grand hazard » de la vie par les agressions d'un certain insolent, troublé d'esprit, priaient » Sa Seigneurie de charger les magistrats d'Anvers de la protection » expresse du dit Rubens ». Cet homme à l'esprit troublé, c'était Vorsterman. Refusée par Rockox, cette requête avait été ensuite accueillie par l'Infante Isabelle, le 22 Avril 1622.

Huit jours après, Rubens écrivait en Hollande : « Depuis deux ans, » nous n'avons presque rien produit à cause du caprice de mon graveur » qui s'est laissé aller à une telle aberration qu'il n'est plus possible de

» travailler

» travailler ni de traiter avec lui : il prétend que sa gravure et son nom » illustre font l'unique valeur de ces estampes ». Dans une autre lettre du 19 Juin suivant, au même Pierre Van Veen, le frère d'Otto Venius, il répétait que « depuis quelques années, il n'a plus produit de gravure à cause » de l'égarement où se trouve son graveur ».

Vorsterman avait commencé par ne plus vouloir livrer à Rubens les planches terminées, puis s'était mis à les dédier lui-même, obtenant même de la Gouvernante, le 11 Juillet, des privilèges pour leur édition; et finalement son ressentiment avait grandi jusqu'à la folie.

L'écrasante planche en six cuivres du *Combat des Amazones* que Rubens « ne parvenait pas à tirer des mains de cet homme et qu'il avait » payée depuis trois ans », n'était pas finie...

Ainsi se termine l'admirable collaboration.

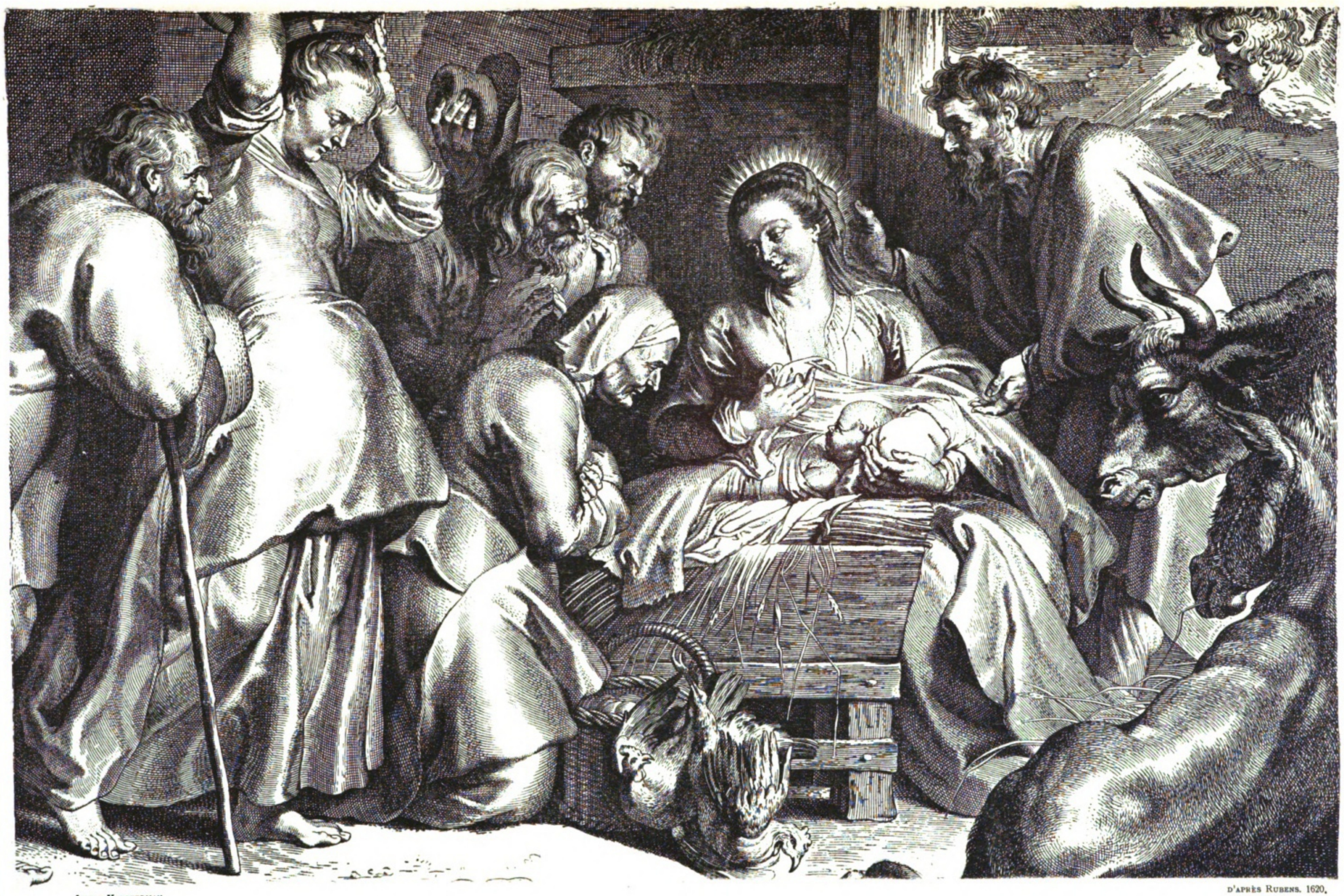
Après quelques travaux pour Gérard Seghers, de retour d'un séjour glorieux en Espagne, mais dont l'insuffisance à soutenir le talent du buriniste est évidente; après quelques illustrations pour l'imprimerie plantinienne qui l'aideront à vivre jusqu'en 1624, Vorsterman partira pour l'Angleterre. Son séjour de quelques années chez le comte d'Arundel et d'autres grands seigneurs ne lui y acquerront aucune qualité nouvelle au contact des génies artistiques de la Renaissance qu'il y grave. Fragmentant ses tailles de plus en plus, il y perdra même dans son burin une part de la sobriété et de l'éclat qu'il apportait à l'interprétation de Rubens. A Londres même, Robert Van Voerst, un élève de l'école de. . . . . ., aura plus de brillant, de netteté de travail et de vigueur que lui, notamment dans ses portraits.

Six ans après, à son retour à Anvers (où il ramènera un élève anglais, Marinus Robin, que Rubens, puis Jordaens employèrent à l'occasion), ne pouvant retrouver auprès du grand maître la place abandonnée, il s'attachera à Van Dyck et produira ses meilleurs travaux, d'après lui. Il trouvera des combinaisons de burin pour rendre tout le moëlleux de pinceau de la *Déposition de Croix* (n° 177) du jeune maître, et lui donnera une vigueur de coloris dont il n'avait pas même fait preuve, en 1622, pour Rubens.

Ce progrès cependant est dû à Rubens, qui a formé depuis longtemps Van Dyck à préparer en grisaille la plupart des modèles fournis à ses graveurs. Toutefois, quand Vorsterman gravera accidentellement, on ne sait par quelle occasion, les *Saintes Femmes au tombeau,* de Rubens, qui suit immédiatement la *Déposition de Croix,* cette comparaison le trouve amoindri dans sa correction de style par sa préoccupation des tons. Mais on ne retrouve vraiment pourtant le Vorsterman de la première manière dans le portrait de Charles de Longueval, duc de Bucquoy, le grand bailli du Hainaut, gravé en 1627 au dire de Rubens lui-même.

Ses meilleurs travaux seront dès lors les portraits d'après Van Dyck, dont une grande partie étaient exposés à l'Art ancien, parmi la superbe série de premiers états tirée de l'« *Iconographie* », publiée par le peintre (n°s 257, 258, 260, 263, 270, 272, etc.).

L'admirable portrait du buriniste, gravé à l'eau-forte par Van Dyck lui-même



LUCAS VORSTERMAN.

D'APRÈS RUBENS. 1620.

L'ADORATION DES BERGERS.

EXP. ART ANCIEN N° 171.

FRAGMENT, GRANDEUR DE L'ORIGINALE.

lui-même (n° 250), témoigne du ton des relations entre les deux artistes, non moins que le parrainage d'Antonia, la fille du graveur, accepté par le peintre comme celui de Paul-Emile, le fils, avait autrefois été accepté par Rubens.

En avançant en âge, Vorsterman exagérera l'éloignement que lui avait inspiré Rubens pour les principes de l'école de Goltzius. Il abandonnera les tailles souples à large mouvement sphérique pour imiter de plus en plus par un travail très libre, mais de moins en moins brillant, le modelé moëlleux de la peinture. Il produira dans cette manière des pages excellentes dont aucune ne sera le point de départ d'une manière définitive. Dans cette évolution perpétuelle, les travaux de la dernière époque, en accusant de plus en plus sa tendance à abandonner tout trait en faveur d'un pointillé, perdront la solidité dans une recherche accentuée de couleur, de gradation de clair-obscur et de morbidesse par des hachures de plus en plus écourtées. L'*Inauguration de Charles III à Gand,* vaste document, extrêmement intéressant tant par ses renseignements historiques et topographiques que par ses costumes et ses portraits, exposé en partie dans la « Salle des Villes » à l'Art ancien (n° 854), sera son dernier travail.

Revenons maintenant au moment de la rupture entre Vorsterman et Rubens, en 1622.

Privé des services de Vorsterman, mais fort de la formule nouvelle de burin qu'il a provoquée, Rubens en transmet la succession directe à l'élève du graveur, Paul Dupont, dit Pontius. Le peintre reste ainsi fidèle au principe énoncé dans sa lettre à Van Veen : Pontius est un jeune homme de vingt ans. Le choix d'ailleurs était sage. Pontius a sur tous les graveurs de Rubens le grand avantage de débuter et de poursuivre toute sa carrière exclusivement dans le mode rubénien. Il est en outre Anversois et c'est comme une revanche de l'école anversoise.

Continuateur de la première manière de Vorsterman, s'il lui restait beaucoup à apprendre ses progrès sont cependant extrêmement rapides et il ajoute bientôt à ce fond si riche des richesses nouvelles. L'*Assomption de la Vierge* (n° 180), sans doute exécutée en 1623, le *Saint-Roch*, de 1626 (n° 181), dont le cuivre original, appartenant à la chalcographie du Cabinet de l'Etat, était également exposé (n° 335), le montrent tout aussi docile et tout aussi coloriste que Vorsterman et marquent une manière à la fois légère et puissante obtenue par des travaux plus variés que ceux de Vorsterman et creusés avec une énergie qui rapproche le buriniste de Bolswert, le buriniste le plus puissant de l'école.

Abandonné momentanément par Rubens, parti pour l'Espagne et l'Angleterre, Pontius se met ensuite à travailler pour les peintres qui l'entourent et son métier excellemment se montre adapté aux peintures de Van Dyck. Dans le *Christ au tombeau,* de 1628, exécuté d'après celui-ci (n° 182), notamment dans la torse, il surpasse à la fois Vorsterman en délicatesse et en légèreté, et Bolswert, qui grave le même sujet plus tard, par l'esprit. Avec la *Vierge apparaissant au bienheureux Herman Joseph* (n° 184), gravée vers 1630,

gravée vers 1630, Pontius touche à la suprême maîtrise, dans l'emploi des tailles; la draperie du bienheureux garde l'ampleur et la sûreté de modelé d'une sculpture de marbre. Avec la *Thomyris plongeant la tête de Cyrus dans un vase de sang* (n° 185), de la même année, l'une des plus belles estampes d'après Rubens, on le voit en possession de son talent extraordinaire; la délicatesse, la sûreté, la légèreté, la force, l'élégance, la grandeur s'y confondent sous le plus sonore déploiement de cette qualité si longtemps attendue dans la gravure, la couleur. Dans cette admirable estampe il arrive à faire oublier la main du graveur par la gradation admirable des valeurs jusqu'à rendre le tableau dans toute la puissance et la variété de ses effets de couleur.

Les effets du contact avec Van Dyck se traduisent encore, en 1632, d'une façon éclatante, dans le *Christ* crucifié dit *au coup de poing* (n° 188), d'après Rubens, où l'on retrouve des finesses inaccoutumées. A partir de ce moment, maître de toutes les vertus de son art, Pontius cherche des manœuvres de burin de goût élevé; il grave les superbes portraits de Philippe IV et de sa femme (n° 186-187), et le portrait d'Olivarez (n° 196) que Rubens a copié en Espagne de Velasquez. Et on le voit, tout en maintenant sa supériorité de coloriste pittoresque, rivaliser de vigueur de burin et de simplicité de moyens dans son *Portement de Croix,* de 1632 (n° 189), avec deux graveurs qui, tout nouvellement, approchent de Rubens avec de plus en plus de faveur, après avoir travaillé, il y a plus de quinze ans, pour Mierevelt: les frères Bolswert. Dans cette œuvre, sa hardiesse du burin n'a pas d'arrêt. Malheureusement, cette vigueur, trop uniforme, détermine insuffisamment les plans : c'est également le seul défaut de la *Cène* de B. à Bolswert, d'après Rubens (n° 199), que nous rencontrerons bientôt.

(A suivre).

RENÉ VAN BASTELAER.

JUSTE DE GAND

(JOOS VAN WASSENHOVE) (1)

L'EXPOSITION de Bruges de 1902 ne fut pas seulement une magnifique manifestation artistique, elle fut aussi le point de départ d'un véritable réveil scientifique pour l'étude des vieux peintres flamands, qu'on s'obstine si injustement à qualifier du nom de primitifs. Depuis trop longtemps on se bornait à n'étudier ces artistes que dans les écrits de Waagen, Crowe et Cavalcaselle et Michiels. Il est bien vrai que des savants, tels que de Laborde, Weale, A. Wauters, Pinchart, d'autres encore, avaient fouillé dans les archives nationales et étrangères et en avaient exhumé nombre de documents qui jetaient une vive lumière sur la vie et les œuvres de nos vieux flamands; mais leurs découvertes passaient quasi-inaperçues, l'étude des anciens maîtres restait quelque peu négligée, les critiques d'art manifestant une préférence marquée pour les grands peintres flamands du XVIIe siècle.

L'Exposition de Bruges occasionna un revirement complet. Depuis lors on étudie, je dirai non sans passion, les maîtres du XVe siècle; de savants travaux paraissent, de plus en plus nombreux, non seulement en Belgique, mais aussi en Allemagne, en France et même en Italie. On aspire à déchirer le voile qui nous cache la vérité sur l'histoire artistique de l'époque bourguignonne, on recherche à résoudre scientifiquement les problèmes qu'elle présente. Bien des points de détail ont déjà été résolus; mais nous sommes loin encore à connaître la vérité tout entière. La vie de ces peintres reste très imparfaitement connue, et des centaines de tableaux continuent à être classés sous la dénomination de *maître flamand inconnu* du XVe ou du commencement du XVIe siècle.

En comparant divers panneaux entre eux, on est déjà parvenu à établir certaines séries d'œuvres qu'on croit pouvoir attribuer à un même artiste; et jusqu'au jour où la découverte de quelque document aura permis de prononcer le nom de l'artiste auquel la série appartient, on doit se contenter de la discerner d'après le tableau qui est considéré comme tableau type de la série (2); déjà certaines identifications ont pu être proposées avec plus ou moins de certitude. Quelques exemples peuvent être utilement mentionnés à l'appui de ce que nous venons de dire.

Le maître

(1) Cette étude a d'abord paru en flamand dans les *Verslagen en mededeelingen der K. Vlaamsche Academie* (Gand, 1910); dans cette traduction, je me suis efforcé d'y apporter de nombreuses améliorations.

(2) HULIN. *Bruges, 1902. Catalogue critique.* Gand, 1902. Introduction. — WEALE. *Exposition des Primitifs flamands. Catalogue.* Bruges, 1902.

Le *Maître de Flémalle* (prototype : Ste Vierge et Ste Véronique du Musée Städel de Francfort, nos 103, 104) connu auparavant sous la dénomination de *Maître de Mérode,* d'après une Annonciation qui appartient à la Famille de Mérode (Bruxelles) et que bien à tort on disait avoir été vendue à quelque riche Américain. La plupart des tableaux de cette série peuvent être attribués à *Robert Campin,* né très-probablement à Valenciennes et que M. Weale *(Burl. Mag.* XI, 244) suppose avoir commencé à travailler à Maastricht, sa femme Elisabeth étant originaire de Stockheim, près de Maaseyck. Il s'établit à Tournai en 1406 et y habita jusqu'à sa mort arrivée le 26 Avril 1444. M. Weale reconnaît comme une œuvre de Campin la Vocation de S. Joseph et le Mariage de la Vierge, du Musée du Prado (n° 1817a, *Burl. Mag.* I, 202, 207). On la regardait auparavant comme une peinture de son élève *Van der Weyden,* auquel on attribue du reste un panneau de la chapelle de S. Joseph de l'Eglise Notre-Dame d'Anvers, dont le motif et la disposition ne sont pas sans analogies avec le tableau de Madrid (1). D'autres tableaux de cette série sont probablement de *Jacques Daret* (né vers 1403, franc-maître à Tournai, 28 Octobre 1432, † 1466) auquel M. Hulin attribue le triptyque peint en 1434 pour Jean Du Clercq, abbé de S. Vaast d'Arras, dont le panneau central (Présentation au Temple) se trouve chez MM. Duveen Brothers, à Londres, et dont les volets, représentant Marie chez Elisabeth et l'Adoration des Mages, sont conservés au Musée de Berlin (nos 527, 542) (2); seulement M. A. J. Wauters me fait remarquer que cette attribution lui paraît douteuse, parce que la somme payée à Daret, d'après ce que nous apprennent les documents, semble bien peu élevée pour un travail de l'importance du triptyque d'Arras.

D'après une communication que M. A. J. Wauters veut bien me faire, quatre ou cinq tableaux du Maître de Flémalle pourraient avoir été peints par *Hubert Van Eyck;* il regarde les autres comme l'œuvre d'un artiste anonyme, d'origine néerlandaise, élève d'Hubert ou influencé par lui, qui serait allé s'établir dans la province rhénane, à Cologne ou bien en Westphalie, et y aurait fait école.

Le *Maître de l'Assomption de la Vierge* du Musée de Bruxelles (n° 534; n° 535 représente le même sujet; on peut se demander si 535 n'est pas l'original et 534 la copie) est *Albert Bouts* (né vers 1554, † 1549), le fils puîné de *Thierry Bouts* (né à Haarlem entre 1410 et 1420 et † à Louvain, 6 Mai 1475).

Le *Maître de la Mort de la Vierge* du Musée de Munich (n° 55, une réplique réduite au Musée Wallraf de Cologne, n° 207) est *Joos van der Beke,* dit *van Cleve* (né vers 1485, † Anvers 1540).

Le *Maître de la Deipara Virgo,* du Musée d'Anvers (n° 262), est *Ambrosius Benson,* reçu franc-maître à Bruges le 21 Août 1519 et mort avant le 4 Août 1550.

Le *Monogrammiste*

(1) H. Hymans. *L'Exposition des Primitifs flamands à Bruges.* Paris, 1902, 26.

(2) Hulin. *An authentic work by Jacques Daret, painted in 1434 (Burl. Mag.* XV, 202); — H. Kehrer. *Die heiligen Drei Könige in Literatur u. Kunst.* Leipzig, 1909. II, 281.

Le *Monogrammiste J. V. E.* de la Mater Dolorosa de S. Sauveur de Bruges et de la Vision de S. Bernard du Musée de Tournai est *Jan Van Eeckele.*

Le *Maître de N.-D. des Sept Douleurs* de l'Eglise N.-D. de Bruges et dont un volet est au Musée de Bruxelles (n° 585), est *Adrien Ysenbrant,* franc-maître à Bruges en 1510, † 1551 (WEALE, *Beffroi*, II, 320).

Le *Maître d'Oultremont* de la Passion du Christ du Musée de Bruxelles (n° 537) est *Jean Mostaert,* de Haarlem (1474, † 1555 ou 1556). M. A. J. Wauters admet cependant que c'est *Alaert Claeszoon* (1498, † 1564) dit *Aertgen van Leyde.*

Ces attributions, dont plus d'une n'est que provisoire, devront être modifiées dans la suite, si de nouveaux documents viennent établir qu'elles ne sont pas fondées.

Mais même de bon nombre de peintres dont des tableaux, d'une authenticité incontestable, sont parvenus jusqu'à nous, la vie et les travaux ne nous sont connus que d'une manière bien incomplète.

Les notices de Van Mander sont insuffisantes et bien des fois erronées. Sa valeur historique est inférieure à celle de Vasari, encore que ce dernier ne puisse être considéré non plus comme un historien irréprochable.

Dans les pages qui suivent, je tiens à étudier un peintre flamand de l'époque bourguignonne, connu sous le nom de Juste de Gand. Je m'efforcerai, avec les rares documents qui nous sont parvenus, à résoudre quelques-uns des nombreux problèmes que présentent la vie et l'œuvre de ce grand artiste.

Vasari est le premier à nous en parler, et ce qu'il nous en dit se réduit à : *Giusto da Guanto che fece la tavola della Comunione del Duca d'Urbino ed altre pitture.* Qui était ce *Giusto da Guanto,* quel fut son nom de famille et comment peut-on expliquer qu'il en arriva à exercer son art dans cette petite ville d'Urbin, devenue, il est vrai, un des grands centres de l'activité artistique à l'aurore de la Renaissance.

Le nom de Justus est bien rare en Flandre, celui de Judocus ou Joos y est par contre assez répandu. Nous pouvons donc admettre avec M. Hulin que le prénom de notre artiste était Joos et non Joost, d'autant plus que dans la traduction flamande de Guicciardin, le Giusto da Guanto de l'original italien est dit *Joos van Gent.* Parmi les peintres gantois du XVe siècle ayant porté le nom de Joos, on cite *Joos Kere,* juré en 1447, et *Joos van Sols,* reçu franc-maître en 1427 et juré en 1436. Ces deux artistes étaient trop âgés vers l'année 1468 pour permettre de supposer que vers cette époque ils eussent pu entreprendre un voyage en Italie. Un troisième peintre de cette époque est *Joos Van Wassenhove,* et des documents, découverts par MM. V. Vanderhaeghen et Van Werveke, nous permettent de supposer, avec la plus grande vraisemblance, j'allais dire même avec certitude, que le Giusto da Guanto de Vasari doit être identifié avec *Joos Van Wassenhove* (1). Les documents

(1) HULIN. *Une note relative au peintre Juste de Gand* (Bull. soc. d'hist. et d'arch. de Gand, 1900, 64) ; V. VAN DER HAEGHEN. *Avons-nous trouvé le véritable nom de Juste de Gand ?* (Petite revue de l'art et de l'arch. en Flandre. Gand, 1901, 109). Voyez aussi : ONNI OKKONEN, *Melozzo da Forli.* Helsingfors, 1910, 120.

Les documents nous apprennent que Joos Van Wassenhove fut reçu franc-maître de la Gilde de S. Luc d'Anvers en 1460. Nous ignorons de quel peintre il fut l'élève; dans tous les cas pas d'Hubert Van Eyck, comme l'affirme Sanderus, ce maître étant mort le 18 Septembre 1426; pas plus que de Jean, qui mourut le 9 Juillet 1441. Reçu franc-maître en 1460, Joos a dû naître entre les années 1430 et 1435. Le jeune peintre ne resta pas longtemps à Anvers, car dès le 6 Octobre 1464, il acheta la franchise de la corporation des peintres de Gand. Ceci nous fait supposer qu'étant allé s'établir à Anvers, pour des motifs qui nous restent inconnus, il sera revenu dans sa ville natale vers 1464.

Son nom est cité comme caution dans maint acte conservé dans le Registre Scabinal de Gand. Le 5 Mai 1467, il se porte garant pour l'achat de la franchise de la corporation faite par *Hugo Van der Goes,* et de même le 19 Janvier 1468 pour *Jan Sanders Bening.*

En peu de temps, Joos Van Wassenhove devait s'être fait un bon renom de peintre. En 1467, le Pape Paul II accorda une indulgence plénière à la ville de Gand. A cette occasion, on organisa des fêtes splendides pour recevoir dignement le cardinal-légat. Le magistrat de Gand chargea Van Wassenhove, ainsi que Van der Goes, de peindre les écussons aux armes de Paul II. Van Wassenhove en peignit quarante qui furent placés dans l'église S. Jean (act. S. Bavon). Après le 19 Janvier 1468, on ne retrouve plus le nom de Van Wassenhove dans le Registre Scabinal. Seulement, en 1901, MM. Van Werveke et Coppieters-Stochove ont découvert, dans les archives de l'église S. Michel de Gand, un document qui me paraît d'une importance décisive pour faire reconnaître dans Joos Van Wassenhove le Giusto da Guanto de Vasari. Ce document est de 1475. C'est un compte que rend Philippe Van der Sikkel, qui appartenait à une des principales familles de Gand, à sa mère, au sujet de la situation financière de la famille après la mort du père, Nicolas Van der Sikkel, décédé le 15 février 1474. Parmi les propriétés, il renseigne un immeuble occupé par Hugo Van der Goes. Au sujet de cet immeuble, Philippe Van der Sikkel rappelle à sa mère, laquelle le sait du reste fort bien, dit-il, que le loyer de cette maison pour 1475 doit être diminué du restant d'une ancienne dette due par les Van der Sikkel à Hugo Van der Goes, soit 20 escalins de gros, déboursés par Hugo lors du départ de Joos Van Wassenhove pour Rome.

Tous ces documents, que nous reproduisons dans l'annexe, prouvent que Joos Van Wassenhove travailla à Gand depuis 1464 et cela au moins jusqu'au commencement de 1468; et, qu'entre les années 1468 et 1474, il entreprit un voyage à Rome, pour lequel il obtint un secours en argent de la famille Van der Sikkel, par l'entremise de son ami Hugo Van der Goes. Ces dates correspondent parfaitement avec la notice de Vasari et aussi avec les documents fournis sur Giusto da Guanto par les archives du *Corpus Domini* de la ville d'Urbin. Nous croyons donc être en droit d'en conclure que le Giusto de Vasari et Joos Van Wassenhove sont un et même artiste. Seulement nous ignorons si Joos se rendit en Italie

uniquement

uniquement dans le but d'y faire un voyage artistique ou bien, s'il fut appelé dans la Péninsule pour y exécuter des travaux. Nous penchons cependant plutôt pour la première alternative, car s'il avait quitté Gand, appelé en Italie par un Mécène dans le but de lui confier des travaux, celui-ci n'aurait pas manqué de lui fournir les moyens pour subvenir aux frais du voyage, et notre artiste n'aurait pas été obligé d'avoir recours aux libéralités d'une riche famille gantoise. Rien ne nous empêche d'admettre qu'ayant été mis en rapport avec le cardinal-légat qui vint à Gand en 1467, ce dernier engagea Joos Van Wassenhove à se rendre à Rome pour se perfectionner dans son art.

Afin de rendre plus évidente l'influence que Joos Van Wassenhove a pu exercer en Italie, il me paraît utile de rappeler sommairement ce qui nous est connu des rapports entre la Flandre et la Péninsule italique dans le courant du XVe siècle au point de vue artistique.

Depuis longtemps on était entiché en Italie des œuvres des peintres flamands, on cherchait à acquérir leurs tableaux précisément parce que nos peintres réussissaient le mieux dans l'emploi de la couleur à l'huile. On avait une telle prédilection pour les œuvres de nos maîtres que le Pape Martin V (11 Novembre 1417-20 Février 1431), voulant faire un cadeau au roi Jean II de Castille, crut ne pouvoir lui offrir rien de plus beau qu'un panneau d'un peintre flamand (1). On se borna d'abord à faire venir en Italie des tapissiers flamands, — dans le règlement de Gand on les appelle *leghwerkers;* — ainsi, ce furent des Flamands qui, en 1419, tissèrent, à Mantoue, des tapisseries pour la Cour des Gonzagues,— et aussi des sculpteurs. C'est ainsi qu'entre les années 1386 et 1399, un Brabançon, *Pier di Giovanni Tedescho,* sculpta diverses statues pour le dôme de Florence (2).

Joos Van Wassenhove fut le premier peintre flamand qui s'établit en Italie et y produisit des œuvres. Van der Weyden ne fit qu'un voyage en Italie en 1449 et 1450, mais n'y travailla guère. C'est tout au plus que l'on peut admettre que, pendant son passage à la Cour de Ferrare, en 1449, il fit le portrait du marquis Lionel d'Este, qui se trouve actuellement en Angleterre dans la possession de MM. P. et D. Colnaghi (3), et pour lequel, à son retour, le commerçant lucquois, Paolo Pozzo, établi à Bruges, paya à Van der Weyden, pour le compte de Lionel, la somme de 20 ducats d'or, — probablement seulement un à compte. On ne saurait dire si, en 1449, on possédait déjà à la Cour de Ferrare le tableau que Lionel (1407, † Octobre 1450) lui avait commandé ou si l'artiste l'apporta lui-même; toujours est-il que le 8 juillet 1449, le célèbre archéologue, le fondateur de la science épigraphique, *Cyriaque d'Ancone* (1391-1457) put voir, au palais Belfiore de Ferrare, le triptyque de Van der Weyden, représentant une Descente de Croix, ou plutôt une Pietà, qu'on a voulu à tort identifier

(1) A. Wauters. *Hist. de notre première école de peinture.* (*Bull. ac. roy. Belg.* 1863, XV, 724).

(2) Goffin. *La Renaissance réaliste à Florence.* (*Arts anc. de Flandre*, IV, 23).

(3) R. Fry. *A portrait of Leonello d'Este by Roger Van der Weyden.* (*Burl. Mag.* XVIII, 200 et 235).

identifier avec la Pietà des Uffizi, alors que ce tableau est de Memlinc. Les volets représentaient un prince agenouillé et Adam et Eve chassés du Paradis terrestre. Cyriaque d'Ancone fut si enthousiaste de cette œuvre qu'il en parle avec les plus grands éloges, tout comme le fit peu après Bartholomée Facius († 1457) dans son *de Viris illustribus* qui date de 1456 (1).

De Ferrare, Van der Weyden se rendit à Rome pour assister au Jubilé. On devait avoir à Rome une bien grande opinion de la valeur de notre maître, car Facius rappelle l'appréciation émise par Van der Weyden sur une œuvre de Gentile da Fabriano qui se trouvait dans la Basilique de S. Jean-de-Latran :

« De hoc Viro (Gentile) ferunt, dit Facius, quum Rogerius Gallicus insignis Pictor, de quo post dicemus, Jubilaei anno in ipsum Joannis Baptistae Templum accessisset, eamque picturam contemplatus esset, admiratione operis captum auctore requisito cum multa laude cumulatum ceteris Italicis pictoribus anteposuisse. »

Du reste Van der Weyden ne consacra qu'une année à son voyage dans la Péninsule. Et pour ce qui en est du miniaturiste brugeois, *Jacques Coene* — la Bibliothèque royale possède un Livre d'Heures, que publiera bientôt le P. J. Van den Gheyn, qu'il semble qu'on peut l'attribuer à Coene, — et que bien, à tort, on a confondu avec Jacques Cavael d'Ypres (2), celui-ci travaillait à Paris lorsqu'en 1399, Giovanni Alcherio parvint à le persuader de se rendre à Milan pour s'y consacrer, à des conditions avantageuses, à des dessins pour le dôme auquel on travaillait depuis 1386. Il arriva à Milan le 7 Août 1399, mais était déjà de retour à Paris en 1404 (3).

Aux XIVe et XVe siècles, les artistes flamands trouvèrent de généreux protecteurs dans les rois de France, Jean II et Charles VI ; ce furent cependant surtout le duc de Berry et les ducs de Bourgogne qui leur confièrent le plus de travaux; mais ceux-ci consistaient avant tout dans des miniatures qui devaient illustrer leurs Livres d'Heures.

La grande peinture fut bien plus puissamment encouragée par les gildes et les corporations, ainsi que par les communes qui possédaient leur peintre officiel. C'est ainsi que Jacques Cavael fut peintre de la ville d'Ypres (1399),

(1) Il ne sera pas sans intérêt de reproduire ici l'appréciation de ces deux écrivains :

« Rugerius in Bursella post praeclarum illum brugiensem, picturae decus Joannem insignis N. T. (nostri temporis) pictor habetur, cujusce nobilissimi artificis manu apud Ferariam VIII Iduum quintilium die N. V. P. A. III (Nicolai Quinti papae anno) Leonellus hestensis princeps illustris eximii operis tabellam nobis ostendit primorum quoq parentum ac e suplicio humanitati Jovis depositi pientissimo agalmate circum et plerumque virum mulierumque moestissime deplorantium imaginibus mirabili quidem et potius divina dicam quam humana arte depictam. Nam vivos aspirare vultus videres, quos viventes voluit ostentare, mortuiq, similemque defunctum, et utique velamina tanta plurigenumque colorum paludamenta elaboratas eximie ostro atque auro vestes, virentiaq prata flores arbores et frondigeros atque umbrosos colles N N (nec non) exornatas portas et propylea auro auri simile margaritis gemmas, et coetera omnia non artificis manu hominis quin et ab ipsa omniparante natura inibi genita diceres. » Fr. Scalamonti, *Vita di Ciriaco Anconitano*, in : Colucci, *Delle antichita picene*, Fermo, 1792, XV, CXLIII. Crowe et Cavalcaselle. *Les anciens peintres flamands.* Bruxelles, 1862, CLXXVIII.

« Ejus est tabula altera in penetralibus Principis Ferrariae, in cujus alteris valvis Adam et Eva nudis corporibus et Terrestri Paradiso per Angelum ejecti, quibus nihil desit ad summam pulchritudinem : in alteris Regulus quidam supplex : in media tabula Christus e cruce demissus, Maria mater, Maria Magdalena, Josephus ita expresso dolore, ac lacrymis, ut a veris discrepare non existimes. » Barth. Facii. *de Viris illustribus liber*. Florentiae, 1746, 48.

(2) Coene quitte Paris pour Milan en 1399. Or Cavael, d'après des documents yprois, est nommé peintre de la ville d'Ypres le 24 Février 1399 et mourut le 4 Mars 1400. Van de Putte (*Ann. soc. hist. d'Ypres*, II, 192); Diegerick (*Ann. soc. d'Em. de Bruges*, IIe S. IX, 283); Van den Peerenboom, *Ypriana*. I, 25, 26, 135, 163, 164, 172, 230; II, 116, 186; IV, 374; V, 183. Dehaisnes, *Hist. de l'art en Flandre avant le XVe siècle*, 159, 160, 162, 281.

(3) *Tollantur pro inzigneriis Fabricae*, lit-on dans les *Annali della Fabrica del Duorno*. Durrieu, *Jacques Coene* (*Arts anc. de Flandre*. I, 8). Coene (Cova, Cona) appartenait à une famille brugeoise de peintres dont des artistes sont cités jusqu'en 1442. Jacques mourut en 1408. Weale, *Beffroi*, I, 115; IV, 242; *Dehaisnes*, 366, 581; V. Wurzbach, *Niederl. Künstler. Lex*. I, 313; III, 65.

d'Ypres (1399), Van der Weyden, de Bruxelles (1430) et Thierry Bouts, de Louvain (1468) (1).

En Italie, la situation était bien plus avantageuse. La première Renaissance s'y produisit nonobstant des guerres incessantes et des dissensions civiles presque ininterrompues. La plupart des capitales des nombreux petits Etats, si remuants et dans une agitation continuelle, étaient devenues des centres d'une activité artistique remarquable. Les chefs d'Etats rivalisaient de zèle pour ouvrir leur cour aux savants, aux hommes de lettres et aux artistes. Tels furent les Médicis à Florence, les Viscontis et Sforzas à Milan, les Estes à Ferrare, les Gonzagues à Mantoue. A Naples, René d'Anjou et Alphonse d'Aragon furent d'enthousiastes admirateurs des productions de l'ancienne école flamande. Les Papes d'alors, Martin V, Eugène IV, et bien plus encore Nicolas V et Pie II, le savant Æneas Piccolomini, furent de généreux protecteurs des arts. Même le cruel Sigismond Malatesta, surnommé par le Pape l'ennemi de Dieu et des hommes, l'amant d'Isotta, fit venir à Rimini le célèbre Piero dei Franceschi pour décorer de fresques l'église de S. Francesco (1451); mais le plus zélé de tous les protecteurs, le véritable Mécène artistique du Quattrocento fut le chevaleresque condottiere Federigo de Montefeltro (1422, † à Ferrare, 10 Septembre 1482), le plus extraordinaire et le plus accompli des hommes du XVe siècle en Italie. C'est à la cour d'Urbin que Joos Van Wassenhove passera les plus belles années de sa vie.

Joos Van Wassenhove quitta Gand pour se rendre en Italie après le 19 Janvier 1468 (2). Dès qu'il eut passé les Alpes, l'artiste dut éprouver une émotion bien vive en parcourant les villes italiennes dont même les plus petites sont de véritables musées. Au XVe siècle, sans parler de la Rome papale, la Toscane et l'Ombrie étaient les contrées les plus artistiques de la Péninsule; et, là où ces deux provinces se touchent, le voyageur aperçoit la ville d'Urbin, véritable nid d'aigle établi sur le sommet de deux contre-forts inégaux de l'Apennin *(Urbs bina)*. Le site d'Urbin est un des plus poétiques et des plus pittoresques de toute l'Italie et l'on ne s'étonne guère qu'elle ait été le berceau de ces deux grands génies qui ont nom Bramante et Raphaël.

---

(1) A. Wauters, *op. cit.* 727.

(2) Et non en 1474 comme l'affirme M. Fierens-Gevaert dans ses *Primitifs flamands* (p. 107). On a voulu identifier Juste de Gand avec *Justus d'Allamagna*, mais dans ce cas il aurait dû déjà séjourner en Italie en 1451 (Cf. Crowe, I, 141-145; Wauters, *La vie d'Antoine de Messine*, in : *Bull. ac. roy. Belg.* 1883, V, 535; Dennistoun, *Memoirs of the dukes of Urbino.* Londres, 1909, II, 267). Ce Juste d'Allamagna peignit une Annonciation sur le mur du cloître de S. Maria di Castello de Gênes. Le Louvre possède de lui aussi une Annonciation et deux panneaux avec SS. Benoit, Augustin, Etienne et Ange, provenant de Gênes. Sa fresque du cloître de Gênes est signée :

justus dalla
magna pinx
it. 1451
C. R. D. Z. *(civis Raspurgensis)*.

On n'a pu encore expliquer les sigles D. Z. Il est vrai que bien des fois les Flamands étaient dits en Italie *Allemani, Tedeschi*; seulement il est inadmissible que Juste de Gand se soit qualifié lui-même d'allemand; de plus le genre de peinture de l'Annonciation diffère du tout au tout de celui de la Cène d'Urbin; enfin Joos Van Wassenhove n'ayant été reçu franc-maître qu'en 1460, ne pouvait travailler à Gênes dès 1451. Supposons même que Juste de Gand n'est pas Joos Van Wassenhove : comme c'est bien lui qui a peint la Cène d'Urbin (1474), si on l'identifie avec le peintre de Gênes, on doit admettre que ce peintre a travaillé en Italie au moins depuis 1451 jusqu'au moins 1476. Une aussi longue activité d'un peintre flamand en Italie n'aurait pu passer inaperçue et Vasari n'eut pas manqué d'en parler. Aussi admet-on actuellement que le Justus d'Allamagna n'est autre que Justus de Ravensbourg (Wurtenberg) lequel se sera probablement rendu à Rome pour le Jubilé de 1450 et se sera arrêté, à son retour, un certain temps à Gênes. La disposition de l'Annonciation rappelle celle de l'Agneau mystique des Van Eyck. Cf. Schmarsow, *Die Oberrheinische Malerei aus die Mitte des XV Jahrh.* (Abh. d. phil. Klasse der K. Sächs. Ges. Leipzig, 1903, XXII, p. 94 et pl. I); Bombe, *Justus von Gent in Urbino.* (Mitt. d. Kunsthist.-Instituts in Florenz. Berlin, 1909, p. 124); Bode, dans : *Gaz. des B. A.* 1887, I, 219.

nom Bramante et Raphaël. C'est avec raison que Montaigne, en parlant de son passage à Urbin, dit que « partout il y a à monter et descendre ». A chaque tournant de rue se déroule sous les yeux du spectateur un splendide panorama comme l'on en rencontre bien peu de pareils dans n'importe quel pays. De loin, dans cette riche vallée où la Foglia et le Métaure coulent leurs eaux, on voit la ville dominée par les montagnes dont le Monte Nerone est la plus élevée; et au milieu de toutes les richesses de la nature se dresse le Château de Federigo, le plus beau de toute l'Italie au dire de Castiglione. Federigo avait pris possession du comté dans des circonstances bien critiques, le 23 Juillet 1444. Son prédécesseur et frère naturel, Odantonio, prêtant l'oreille aux mauvais conseils de Manfredo de' Carpi et de Tommaso dell' Agnello, avait en peu de temps, par ses cruautés et son administration des plus maladroites, tellement indisposé contre lui les Urbinates qu'une conspiration fut ourdie *(congiura de' Serafini)* et qu'on assassina le comte. Le Conseil général, pour prévenir le retour de ces calamités et dans le but de sauvegarder pour l'avenir le respect des libertés populaires, ne consentit à reconnaître Federigo comme comte d'Urbin qu'après que celui-ci eut juré fidélité aux 21 articles d'une convention intervenue entre lui et le Conseil général. Cette convention nous a été conservée et constitue un document des plus importants pour l'histoire politique du XVe siècle (1). Les paroles adressées en cette circonstance à Federigo font songer au discours qu'Iwein d'Alost prononça, au nom des Gantois, le 10 Février 1129, pour prouver à Guillaume de Normandie à quelles conditions on le reconnaîtrait comme comte de Flandre (2).

Federigo sut diriger son comté avec tant de tact et d'esprit politique qu'en peu de temps il fut le prince le plus populaire et le plus aimé de toute l'Italie. Tout le temps qui n'était pas pris par ses entreprises guerrières, il le consacrait à son peuple et à la protection des arts. Il avait compris les tendances de ses sujets et savait ce qu'ils attendaient de leur comte. Ne les contrariant en quoi que ce soit, il trouvait en eux un puissant appui pour toutes ses entreprises. Une communauté de vues et de sentiments s'établit entre le prince et les Urbinates qui lui devinrent si dévoués que lorsque Federigo traversait les rues d'Urbin, les citadins le gratulaient en se baissant par les mots de : « *Dio ti mantegna, Signore* ». Ils lui devaient beaucoup, mais de son côté Federigo n'aurait pu donner à son Etat la prospérité dont il jouit sous son gouvernement s'il n'avait été aidé et soutenu par ses sujets. Il n'y a qu'une voix pour reconnaître les qualités insignes de ce prince.

« *L'età sua non ha avuto il simile* », dit de lui VESPASIANO DA BISTICCI (3). L'historien d'Urbin, UGOLINI, l'apprécie en ces termes (I, 294) :

« Di tutti i personaggi che illustrarono, nel corso di tre secoli, la forte stirpe di Montrefeltro, Federico sopra gli altri come aquila volò; vincendo tutti per giusto imperio, benignità, protezione alle lettere, splendidezza, magnificenza, maestria di guerra, da niun capitano de suoi tempi seperata. Per lui la corte urbinate fu tal nido di gentilezza, che ne suono la fama per tutta Italia e gli spiriti più eletti vi concorsero e l'onorarono; e questa gentilezza lascio in credità ai successori, che per due secoli e mezzo in tutta la mantennero. »

(1) F. UGOLINI, *Storia dei Conti e Duchi d'Urbino*. Florence, 1859, I, 289; II, 514. DENNISTOUN, I, 438; — GALLO GALLI, dans COLUCCI. *Ant. picene*, XXI, 62.

(2) GALBERTUS, *Vita B. Caroli comitis Flandriae, ed.* H. PIRENNE. Paris, 1891, 13, § 95, et mes *Rech. sur l'origine des communes belges*. Bruxelles, 1871, p. 78.

(3) *Vite di uomini del secolo XV, ed* FRATI, I, 267, 308.

Et c'est en toute vérité que Rio a pu le qualifier comme « *l'un des princes les plus accomplis, je ne dirai pas de son temps et de sa race, mais de son siècle et de toute l'Italie* » (1).

Federigo n'était pas seulement un grand homme politique et le premier homme de guerre de son temps, — il avait appris l'art de la guerre du célèbre Nicolo Piccinino, — toujours courageux, jamais cruel (2), mais aussi un fin lettré, ayant suivi, à Mantoue, les leçons de l'humaniste Vittorino da Feltre, et un amateur éclairé des arts. Quoi d'étonnant dès lors que sous sa direction et sous celle de son épouse, si remarquable par la fine culture de son esprit, la gentille Battista, fille d'Alessandro Sforza de Pesaro, la cour d'Urbin devint bientôt la plus recherchée et la plus influente de toute l'Italie, le centre que fréquentaient les jeunes chevaliers qui désiraient s'initier à l'art de la guerre, le refuge où étaient accueillis avec empressement les artistes et les lettrés de la Péninsule. Nous possédons de la vie de cette cour un tableau vivant dans les débats sur les qualités qui doivent distinguer le gentilhomme que nous a transmis Castiglione, — dont Raphaël nous a conservé les traits dans un de ses meilleurs portraits (Louvre, n° 371) — dans son Cortegiano, le plus beau livre de la littérature italienne du XVI[e] siècle (3). Il est bien vrai que Castiglione décrit la cour d'Urbin au temps du fils de Federigo, Guidobaldo, et de son épouse Elisabetta de Mantoue; seulement comme Guidobaldo ne fit que continuer les traditions de son illustre père, tout ce que nous apprend Castiglione s'applique parfaitement à la cour telle qu'elle était sous le gouvernement de Federigo. Celui-ci s'intéressait tant aux sciences qu'aux lettres et aux arts. Au nombre de ceux qui fréquentèrent la cour d'Urbin du temps de Federigo, on peut citer les architectes Luciano Dellaurana, Ambrogio Barocci da Milano, Baccio Pontelli; les sculpteurs Francesco di Giorgio Martini, Ambrogio di Antonio; les peintres Piero dei Franceschi, Giuliano da Rimini, Guido Palmeruzzi, Antonio Alberti da Ferrara, Paolo Uccello, Giovanni Santi, le père de Raphaël, qui chanta les gloires de son prince dans sa chronique rimée.

N'oublions pas de mentionner, parmi les savants, l'illustre évêque de Fossombrone, Paolo de Middelbourg, médecin de Federigo, qui lui parlait de mathématiques, lui lisait des écrits relatifs aux sciences exactes, et qui plus tard prit une part si active aux travaux du cinquième concile de Latran pour la réforme du Calendrier (4).

Ce fut à cette cour aussi que Joos Van Wassenhove vécut durant plusieurs années et ce milieu ne resta point sans exercer une influence marquante sur son développement artistique. Federigo

(1) *De l'art chrétien*. Paris, 1874, II, 138.

(2) « *La crudeltà fu sempre aliena dalla sua signoria* », dit DA BISTICCI, p. 313. Cf. GALLO GALLI in : COLUCCI, XXI, 87.

(3) Ce fut à la cour d'Urbin que Baldasar Castiglione (1478-1529) écrivit les trois premiers livres de son *Cortegiano* (1508-1509); le quatrième fut composé à Rome (1513-1515). Son livre est la contre-partie des idées émises, vers le même temps, par Machiavel, dans le VII[e] Livre de son *Arte della guerra*.

(4) AUG. VERNARECCI, *Fossombrone dai tempi antichissimi ai nostri*. Fossombrone, 1907, I, 134, 404, 438, 440, 443; *Federigo di Montefeltro, cronaca di* GIOVANNI SANTI, *ed.* HOLTZINGER. Stuttgart, 1893. Cap X, 17; — DEMETRIO MARZI, *La questione della riforma del Calendario nel quinto Concilio Lateranense* (1512-1517). Florence, 1896.

Federigo décida de remplacer l'antique demeure de ses ancêtres par un château conçu dans le goût du jour et digne de la grande importance prise par le comté d'Urbin.

Il commença par chercher un architecte capable de mener à bonne fin cette grandiose entreprise et finit par la confier à Luciano Dellaurana (1). Celui-ci naquit à Zara en Dalmatie vers l'année 1420 et mourut à Pesaro en 1479. Il fut le premier architecte qui s'efforça d'appliquer les principes et les formes du style classique.

En 1465, Luciano travaillait pour les Gonzagues à Mantoue; et, comme Federigo entretenait avec eux des relations fort amicales, on peut supposer que ce furent les Gonzagues qui lui procurèrent l'architecte qu'il cherchait. Luciano arriva à Urbin après l'année 1465 et y travailla jusqu'en 1476. Dans la patente que lui donna Federigo, datée de Pavie du 10 Juin 1468, le prince dit qu'il le charge de la construction d'un château : *una habitatione bella e degna quanto si conviene alla conditione e laudabul(e) fama delli n(ost)ri progenitori, et anco alla condition n(ost)ra* (2). On conserva, de l'antique château, les murs du côté du Dôme. Luciano dressa les plans généraux, sur les indications du prince, et dirigea les travaux. Jusqu'en 1864, on conservait à Pesaro une miniature, disparue depuis et dont on ne possède pas de reproduction, peinte par Valerio Mariani (initio XVIIe S.) représentant l'architecte qui offre à Federigo le dessin du palais. La construction n'était pas achevée lorsqu'en 1476 Luciano partit pour Pesaro où, dès 1465, il s'était occupé des plans du Palazzo Prefettizio. La continuation des travaux fut confiée alors à Pippo d'Antonio de Florence ; et de 1478 à 1480, Ambrogio Barocci de Milan et Domenico Rosselli (1439-1520) se chargèrent de la partie décorative (3).

Le style de Dellaurana, connu sous le nom de style d'Urbin, servit de modèle pour de nombreux châteaux, et même au Palazzo Pitti de Florence, on remarque une fenêtre dessinée dans le goût de Luciano. Le palais d'Urbin est la plus belle construction de la première Renaissance; mais pour lui donner une vie véritable, il fallait que la décoration intérieure répondit à la perfection des lignes architecturales. Pour atteindre ce résultat, Federigo fit venir des artistes de diverses contrées (4). Il en vint ainsi de Flandre pour tisser les tapisseries représentant la Guerre de Troie, considérées comme de vrais chefs-d'œuvre, et décorant la salle des fêtes.

Non seulement

(1) C'est à tort qu'on a cru que ce fut le roi de Naples, Alphonse d'Aragon, qui lui recommanda Luciano. Rien ne nous prouve que Luciano vint à Naples ; et, dans tous les cas, ce n'est pas lui, comme on l'a dit, qui fut l'architecte du *Poggio reale*, mais bien Giuliano da Majano.

(2) Gaye, *Carteggio*, I, 214-216; Budinigh, *Il palazzo ducale d'Urbino*. Trieste, 1904, p. 58, 59, 66, 72 ; — Federigo dit de Luciano :

« *Et havendo noi cercato pertutto, et in Toscana massime dove è la fontana delli Architettori, et non havendo travato huomo che sia veram(en)te intendente, et ben perito in tal mistiero; ultimam(en)te havendo per fama prima inteso et poi per esperienza veduto et conosciuto quanto l'egregio huomo Mastro Lutiano ostensore di questa sia dotto, et instrutto, in quest' arte...* »

Cf. Giovanni Santi, cap. LIV et 199; V. Rumohr, *Ital. Forsch*, II, 189; *Dennistoun*, I, 156. Les fondations furent probablement construites en 1465; mais en 1467, des difficultés surgirent entre Luciano et l'entrepreneur; et ce furent elles sans doute qui provoquèrent la patente si élogieuse de Federigo. Baldi, *Vita e fatti di Federigo di Montefeltro*. Rome, 1824, III, 55, 56, cite au nombre des artistes travaillant pour le palais, un *Gondolo Tedesco*, probablement un intarsiator. J'ignore si c'était un Flamand ou un Allemand. Schmarsow le tient pour Allemand. Schmarsow, *Melozzo da Torli*, Stuttgart, 1886, p. 92, 106, 350 et suiv. Le palais coûta 200,000 ducats d'or. Le ducat pesait 12 frs. de notre monnaie et valait, suivant le cours actuel de la monnaie, environ 60 frs.; ce qui fait que le palais aura coûté une somme d'au moins 12,000,000 de francs.

(3) Bern. Baldi, *Descrizione del palazzo ducale d'Urbino* (de 1585) dans l'édition du Cortegiano de *Rigutini*, Florence, 1892; V. Fabriczy, *Domenico Roselli* (Jahrb. d. K. Preuss. Kunstsamml. 1898); Luzio-Renier, *Mantova e Urbino*, Turin, 1893, p. 10.

(4) Les richesses artistiques que renfermait le palais étaient innombrables. En 1623, on y voyait encore plus de mille tableaux et on y possédait de l'argenterie pour 40,000 ducats (2,400,000 frs.) Colucci, *Ant. pic.* XXI, 76. Les tapisseries coûtèrent 10,000 ducats (600,000 frs.) Dennistoun, I, 176; Bisticci, p. 295.

Non seulement Giovanni Antonio Campano († 1477) en parle avec enthousiasme (1), mais Francesco di Mercatello, dans sa description poétique du palais d'Urbin de 1480, leur consacre les vers suivants (2) :

> Spesso in la sala vedi adornamento
> De panni razi, che mai fuor più belti;
> De Greci e de Trojani, io mi ramento,
> La storia v'è e la guerra di quelli
> Con molta seta de gran valimento.

Ces tapisseries étaient si estimées que Francesco Gonzaga demanda à Guidobaldo de les lui prêter afin d'en orner la salle des fêtes de son palais de Mantoue lors du banquet qu'il y donna, le 15 Février 1490, à l'occasion de son mariage avec Isabelle d'Este, contracté à Ferrare le 12 du même mois (3.

On ignore ce qu'elles sont devenues. Je ne les ai pas retrouvées à Urbin pas plus qu'à la *Galleria degli Arazzi* de Florence, quoique nous sachions qu'après la mort du dernier duc d'Urbin, Francesco Maria II, Vittoria della Rovere les fit transporter à Florence. Il serait d'autant plus important de les retrouver qu'il serait possible alors de voir si elles ont été tissées d'après des cartons de Juste de Gand. Celui-ci, en effet, a dessiné des cartons pour des tapisseries. C'est ainsi qu'on peut lui attribuer, avec la plus grande vraisemblance, le carton d'une tapisserie du Musée de Boston représentant la Création d'Eve, le Baptême du Christ, l'Adoration des Mages et le Crucifiement. Certaines têtes rappellent celles de la Cène et l'Adoration des Mages fait songer au genre de *Van der Goes*. M. *Destrée* a appelé l'attention sur cette tapisserie au Congrès archéologique de Munich de 1909 et M. *Morton H. Bernath* a prouvé dans ses : *Notes on Justus van Ghent (Amer. J. of Arch.* XIV, 1910) qu'elle est l'œuvre de Joos Van Wassenhove (4).

Federigo réunit, dans son palais, une précieuse collection de manuscrits, car des livres imprimés il n'en voulait pas. Federigo Veterano en fut le bibliothécaire, et le florentin Vespasiano da Bisticci (né avant 1430) chercha à en procurer plusieurs au prince. Celui-ci fit illustrer quelques manuscrits avec des miniatures, quoique ce ne fût pas ce qu'il recherchait le plus. Federigo n'était pas ce qu'on nomme un vrai bibliophile, il collectionnait surtout les ouvrages pour leur contenu et occupa pendant quinze ans trente copistes dans diverses villes de l'Italie pour en transcrire. Tout cela lui revint à plus de 30,000 ducats (1,800,000 francs) (5).

Toutes les sciences

(1) G. ZANNONI, *Federico II di Montefeltro e G. A. Campano* (Atti R. Acc. di Scienze di Torino, 1903, XXXIII).

(2) SCHMARSOW, *Melozzo*, p. 81 et 354; — GALLO GALLI (COLUCCI, *Ant. pic.* XXI, 75) dit : « *Li Panni solo d'arazzo, ove sono leggiadramente tessute, e figurate l'istorie di Troja, opera bellissima e vaga, che ancor ritrovansi in essere, costarono in qué tempi ducatii o mila senza l'altre tappezzerie, e paramenti di variè torti.* »

L. LIPPARINI (*Urbino*. Bergame, 1900, 83) écrit de son côté : « *Le famose storie di Troia intessute da Francesco da Ferrara, Nicoletto di Fiandra, Ruggero e Lorenzo, chiamati dello stesso Federico, Claudia de' Medici e Vittoria della Rovere, le ultime duchesse d'Urbino, soprovissutæ alla dispersione di due troni, li vollero con sè a Firenze.* »

(3) Francesco écrit dans sa lettre du 19 Janvier 1490 : « *Potesse etiam compiacermi de la tapezaria sua de la historia troiana per poter apparare la sala dove se farà la festa.* » LUZIO-RENIER, p. 52.

(4) Cf. l'Appendice de M. MORTON H. BERNATH.

(5) GALLO GALLI (COLUCCI, *Ant pic.* XXI, 77) dit 40,000 (2,400,000 frs.) Cf. DA BISTICCI, 29; CASTIGLIONE, I, 3; GIOV. SANTI, cap. LIV, 51 et sqq.; BURCKHARDT, *Die Kultur der Renaissance in Italiën.* Leipzig, 1908, I, 358; DENNISTOUN, I, 165, 168, 169, 446. Da Bisticci cite les principaux manuscrits, mais le catalogue complet s'en trouve dans l'*Inventario della Libreria Urbinate compilato nel sec. XV da Federigo Veterano bibliotecario di Federigo*, publié par GUASTI dans le *Giornale Storico degli Archivi Toscani*, t. VI et VII.

Toutes les sciences étaient représentées dans cette collection. Les œuvres complètes des principaux classiques grecs et latins s'y coudoyaient avec des écrits sur les mathématiques et sur l'art de la guerre, mais le joyau de toutes ces merveilles était la célèbre Bible hébraïque que Federigo avait obtenue de la Municipalité de Volterra, après la prise de cette ville, le 18 Juin 1472, en échange des étendards pris sur l'ennemi (1).

Cette bibliothèque renfermait environ 800 manuscrits, et on la considérait comme plus importante que la Vaticane, la Marcienne de Florence, que celle des Viscontis à Pavie, et même que celle d'Oxford. Après la prise d'Urbin, le 20 Juin 1502, le duc Valentino (César Borgia) en enleva une partie pour enrichir sa capitale Ceséna, en même temps que quantité d'objets précieux, le tout pour une valeur de 150,000 ducats (9,000,000 frs). Le reste en fut transporté à Rome en 1658 et acquis par Alexandre VII; cela constitue actuellement le fonds d'Urbin de la Vaticane.

Cette bibliothèque occupait deux salles au rez-de-chaussée du palais; le *Studio* du prince se trouvait au premier étage et était une des plus belles salles de cette splendide et artistique demeure. Les lambris étaient en marqueterie dont les dessins se rapportaient aux études et aux occupations du prince. C'était un chef-d'œuvre de grâce et de finesse d'exécution de *Juhani Castelano.* Ces lambris étaient surmontés d'une corniche de 0.30 de largeur. De la cymaise au plafond, il y avait un espace vide que le prince réservait à des portraits des hommes illustres de l'antiquité grecque et romaine et des temps chrétiens. Ce genre de décoration tombait dans le goût de l'époque. C'est ainsi que dans l'atrium du palais des Baglionis de Pérouse on admirait des fresques peintes par Domenico Veneziano, vers 1438, représentant des grands capitaines, des philosophes et des jurisconsultes.

Il ne manquait pas, dans la seconde moitié du XV[e] siècle, de peintres de talent, pas plus à Urbin que dans l'Ombrie ni en Toscane. Nous n'en citons que les principaux : *Giovanni Santi* (né vers 1450, † 1 Août 1494), tout en n'étant pas un peintre de génie, avait cependant déjà produit plus d'une œuvre d'une réelle valeur artistique. Il habitait, depuis 1463, une maison de la grande et large rue montante, qui débouche sur le Marché, actuellement la *Contrada di Raffaello* et où, le Vendredi-Saint 28 Mars 1483, Magia Ciarla donna le jour à celui dont le pinceau devait étonner le monde civilisé; *Paolo Uccello* (1396, † 1475), adroit pour la perspective et habile à donner du naturel aux scènes qu'il peignait; et puis le grand *Piero dei Franceschi* (né vers 1420, † 12 Octobre 1492), un élève de Domenico Veneziano et d'Andrea di Castagno. Cet artiste de haute valeur se fit surtout remarquer par la perfection de la perspective qui caractérisait tous ses travaux, et fit faire à la science de la perspective des progrès marquants. Le savant mathématicien Luca Pacioli l'appelait : *El monarca alli tempi nostri della pictura,* et Gruyer le considère comme le créateur

(1) Dennistoun, I, 212. Cette prise de Volterra rendit Federigo si célèbre qu'Edouard IV d'Angleterre lui accorda l'Ordre de la Jarretière en 1474 (et non en 1476 comme l'affirme Andrea Lazzari, dans Colucci, *Ant. pic.* XXI, 18. Cf. *L'Arte,* 1901, IV, 203) et que, le 21 Août 1474, son ami le Pape Sixte IV le nomma duc. Giov. Santi, cap. LXII, 1; LXIV, 28; Dennistoun, I, 24, 220. La Bible est de la fin du XIII[e] siècle et est si lourde que deux hommes ont de la peine à la porter. Des Juifs en avaient offert 30,000 ducats (1,800,000 francs).

le créateur de l'art nouveau (1). Il se peut que Piero vint à Urbin du temps du comte Guidantonio, mais il est généralement admis qu'il y séjourna dans les premières années de l'union contractée par Federigo, le 10 Février 1460, avec Battista Sforza, probablement en 1465 et 1466 et y peignit alors les portraits des jeunes époux qu'on admire encore aujourd'hui aux Uffizi de Florence. Ils sont considérés parmi les plus beaux portraits de l'époque; ils se distinguent par l'éclat du coloris, l'expression vivante des deux personnages, et l'on n'estime pas moins le gracieux paysage qui leur sert de fond (2). Piero avait aussi fait des essais de peinture à l'huile, notamment une bannière pour la Confrérie de la Nunziata d'Arezzo, et il y réussit mieux que Pollajuolo et que Peselli (3).

D'autres artistes de talent n'étaient pas inconnus au prince; il n'avait donc qu'à choisir entre des maîtres italiens de grand talent pour charger l'un d'eux de faire les portraits dont il désirait décorer son studio; et nonobstant cela, il donna la préférence à un peintre étranger.


FEDERIGO ET SON FILS GUIDOBALDO.

Il désirait des portraits peints à l'huile et était convaincu que jusqu'alors les maîtres italiens n'avaient guère réussi dans ce nouveau genre de peinture. Il savait que les Flamands étaient passés maîtres en cet art; aussi avait-il une prédilection marquée pour nos peintres. Peut-être avait-il pu examiner au palais de Ferrare la Piétà de Van der Weyden; ce qui est hors de doute, c'est qu'à la cour d'Alphonse d'Aragon à Naples, Federigo avait vu une Annonciation de Jean Van Eyck (4), ainsi qu'un S[t] Georges (5) du même artiste, acquis par Alphonse le 25 Juin 1445 pour 2,000 sueldos. Mais même dans son palais d'Urbin, le prince possédait un panneau de Jean Van Eyck, qu'il était parvenu à acheter d'Ottoviano, créé cardinal en 1408, par le pape Grégoire XII. Ce tableau représentait une scène de bain, et Federigo en admirait

(1) PICHI, *La vita e le opere di Piero della Francesca.* San Sepolcro, 1893, 19; F. WITTING, *Piero dei Franceschi.* Strasbourg, 1898, 1; C. RICCI, *Pier della Francesca.* Rome, Anderson, 1910.

(2) VASARI, éd. Lemonnier, IV, 16. — J. DESTRÉE, *Piero della Francesca* (« Art moderne », 1894, 347). Dennistoun (I, 284-289) a dressé une liste des divers portraits que l'on possède de Federigo. Francesco Laurana (né avant 1444) sculpta un buste en relief de Federigo et un de Battista, pendant le séjour qu'il fit à Urbin de 1474-1477 (actuellement au Museo Oliveriano de Pesaro). — VENTURI, *Storia dell' arte ital.* Milan, 1898, VI, 1022, 1044. On croit reconnaître aussi le prince dans un portrait d'une lettrine du manuscrit de Vesp. da Bisticci de la Bibliothèque Gambalunghana de Rimini (XV[e] S.). Cf. FRATI *Prefazione* des *Vite* de Vespasiano, I, p. XV.

(3) CH. BLANC, *Hist. de la Ren. en Italie.* Paris, 1894, II, 103, 105.

(4) VASARI, I, 163; GUICCIARDINI, éd. Plantin, 142; BARTH. FACIUS *(de viris illustr. liber.* Florentiæ, 1745, p. 46) écrit : *Ejus (Joannis Gallici) est tabula insignis in penetralibus Alphonsi Regis, in qua est Maria Virgo ipsa venustate, ac verecundia notabilis, Gabriel Angelus Dei filium ex ea nasciturum annuntians excellenti pulchritudine capillis veros vincentibus, Joannes Baptista vitae sanctitatem, et austeritatem admirabilem praeseferens, Hieronymus viventi persimilis.* Jean Lomellini appartenait à une famille gênoise. M. Weale a découvert à Bruges des documents de 1392 qui mentionnent un Jérôme Lomellini. Il est probable qu'un Lomellini acheta à Bruges le triptyque de Van Eyck et le transporta à Gênes; par après il devint la propriété du roi Alphonse V. WEALE, *Hubert and John Van Eyck.* Londres, 1808, 174. — On a attribué à Van Eyck une Adoration des Mages qui se trouvait jadis dans l'église S[te] Barbe à Naples (act. au palais royal) et qui aurait été modifiée par Zingaro et Donzelli. Il est impossible de rien préciser au sujet de ce tableau.

(5) WEALE, p. 177. Laurent de Médicis possédait un S[t] Jérôme de Jean Van Eyck, peut-être celui du Musée de Naples (n° 44) qu'on a attribué aussi à Colantonio di Fiori. Cf. VAN MANDER, éd. HYMANS, I, 34, 39 et HYMANS, *Bull. comm. roy. d'art et d'arch.*, 1874, 25

admirait surtout le reflet du miroir. Van Eyck peignait ces reflets avec une dextérité et un éclat des plus remarquables. A preuve son miroir du portrait d'Arnolfi de la *National Gallery* (de 1430, n° 186) et celui de la Magicienne, représentée toute nue, dont le Musée de Leipzig possède une bonne copie ancienne (n° 509, v. WURZBACH. *Niederl. Künstler-Lex.* III, 213). Plusieurs vieux peintres se sont essayés dans ce genre, — citons notamment le portrait de Hans van Melem de la Pinacothèque de Munich (n° 91. Cf. Monatsh. f. Kunstw. 1910, 275) — mais bien peu sont parvenus à rendre ce reflet aussi éclatant et aussi naturel que Jean Van Eyck.

Facius décrit, avec enthousiasme, la scène de bain que possédait le prince, en disant :

« Sunt item picturæ ejus nobiles apud Octavianum Cardinalem virum illustrem eximia forma feminæ e balneo exeuntes occultiores corporis partes tenui linteo velatæ notabili rubore, e quis unius os tantummodo, pectusque demonstrans posteriores corporis partes per speculum pictum lateri oppositum ita expressit, ut et terga, quemadmodum pectus videas. In eadem tabula est in balneo lucerna ardenti simillima, et anus, quæ sudare videatur, catulus aquam lambens, et item equi, hominesque perbrevi statura, montes, nemora, pagi, castella tanto artificio elaborata, ut alea ab aliis quinquaginta millibus passuum distare credas. Sed nihil prope admirabilius in eodem opere, quam speculum in eadem tabula depictum, in quo quæcumque inibi descripta sunt, tanquam in vero speculo prospicias (1). »

S'étant décidé à faire faire les portraits par un peintre flamand, Federigo manda à Urbin Joos Van Wassenhove. La question qui se pose maintenant est de savoir si le prince fit faire des démarches dans nos provinces pour trouver un peintre flamand. M. Hulin a émis la supposition (*Bull. soc. d'arch. de Gand,* 1890, p. 68), que Federigo s'était adressé à Louvain à Thierry Bouts et que ce maître, surchargé de besogne, lui aurait recommandé son élève. Seulement rien ne nous autorise à admettre qu'à cette époque Bouts était déjà connu à l'étranger, et il n'était pas alors si occupé, car c'est de 1464 à 1468 qu'il travailla à son triptyque de la Dernière Cène. Il avait donc terminé sa grande œuvre lorsque le prince avait besoin d'un peintre flamand. Et quant à supposer que Josse Van Wassenhove ait été l'élève de Bouts, aucun document ne le prouve; nous ne savons même pas si Van Wassenhove s'est jamais rendu à Louvain. Ce n'est pas à cause des analogies qu'on croit reconnaître entre les types des personnages de Bouts et ceux de Van Wassenhove qu'on peut supposer que celui-ci a été son élève. On a signalé maintes fois l'influence de Bouts sur Juste de Gand, mais je ne crois pas qu'il faille l'admettre. Chez les deux peintres on constate la richesse des vêtements et l'emploi des brocarts, seulement cela est propre à la mode du XVe siècle et ne se retrouve pas uniquement chez Bouts. Il en est de même des figures allongées qui sont dans le goût de bon nombre d'anciens peintres flamands. Il est vrai que la physionomie du Christ de la Cène d'Urbin ressemble à celle de certains Christ de Bouts, tel le Christ de Simon le lépreux de la collection Thieme à San Remo (GOFFIN, *Thierry Bouts.* Bruxelles, 1907, p. 92) et celui du Baiser de Judas de la Pinacothèque de Munich (n° 112). Mais comme la Cène de Juste de Gand a été peinte à Urbin, c'est dans cette ville

(1) FACIUS, p. 177; VASARI, I, 163; DENNISTOUN, II, 267; WEALE, p. 175. Un sujet analogue avait été traité par Van Eyck sur un panneau, qui a disparu de la collection C. Van der Geest, d'Anvers. Les archiducs Albert et Isabelle vinrent visiter ce musée le 15 Août 1616, et W. Van Haecht a peint, en 1628, un tableau, actuellement chez Lord Huntinfield, rappelant cette visite et reproduisant en petit les tableaux de la collection. On a pu le voir à l'Exposition de la Toison d'Or de 1907 (n° 173).

dans cette ville et dans les peintures qu'on pouvait y étudier que Juste de Gand a dû chercher ses types bien plus que dans les vagues souvenirs qu'il pouvait avoir des tableaux de Bouts, encore que rien ne nous dit que Juste ait vu ses œuvres. Il me paraît plus rationnel d'admettre que ces analogies sont propres à bien des maîtres flamands de cette époque sans devoir supposer des rapports suivis entre Bouts et Joos Van Wassenhove. Je partage complètement l'avis émis par M. Karl Voll, lorsqu'il écrit *(Die altniederl. Malerei von Jan Van Eyck bis Memling.* Leipzig, 1906, p. 168):

« Im übrigen erinnern die Typen vielfach an Hugo van der Goes, und was bei dessen holländischer Abstammung ganz erklärlich ist, auch an die des Dirk Bouts. Freilich überwiegen die Beziehungen zu Jan van Eyck — besonders in der Behandlung des Stillebens auf dem Tische und in der Wandnische — und die zu Hugo van der Goes so sehr, dass von einen Einfluss des Bouts auf Josse van Gent wohl keine Rede sein kann. »

Si le prince a fait faire des démarches directement dans notre pays, c'est plutôt à Gand qu'il aura fait prendre des informations, vu que par suite des tableaux de Van Eyck, il devait supposer que Gand était le principal centre artistique des Flandres. Si cela est, c'est de Gand qu'on lui aura appris qu'un excellent artiste flamand séjournait alors à Rome. Mais je ne crois pas que Federigo se soit directement adressé en Flandre. Vespasiano da Bisticci dit, il est vrai (p. 295) : *mandò infino in Fiandra, per trovare un maestro solenne;* seulement faut-il interpréter ces mots d'une façon rigoureuse et ne peut-on pas les entendre dans le sens : il rechercha un maître flamand capable ? Quoi qu'il en soit, la question n'est que d'importance secondaire et, pour ma part, j'inclinerais plutôt à supposer que Federigo prit les premiers renseignements à la Cour de Ferrare. Il y avait vu le tableau de Van der Weyden, savait que Lionel avait reçu cet artiste à sa cour, et Federigo était lié d'amitié avec les d'Estes. En Mars 1471, le comte Borso de Ferrare séjourna quatre jours à la Cour d'Urbin, en route vers Rome où le Pape Paul II devait lui accorder la dignité ducale (DENNISTOUN, I, 205). Peut-être que c'est pendant son séjour à Rome que Borso a appris qu'un excellent artiste flamand se trouvait alors dans la ville éternelle.

Il se peut aussi que Federigo s'adressa directement à Sa Sainteté. Dans ce cas la fixation de la date des démarches aurait une certaine importance. La patente de Federigo à Dellaurana est du 10 Juin 1468. On doit bien admettre un délai de deux ans avant que le prince ait dû songer à l'embellissement de son studio. Ceci nous conduit en 1470. S'il écrivit au Pape pour obtenir un peintre flamand, cela n'a pu avoir lieu qu'après la guerre de Rimini. Le cruel Sigismond Malatesta, contre lequel Federigo s'était si vaillamment battu, mourut le 9 Octobre 1468. Son décès fut la cause de nombreux combats pour la possession de Rimini, et le comte d'Urbin, gibelin dans l'âme comme ses ancêtres, leva les armes contre les troupes papales de Paul II. En 1470, la paix était conclue entre le Pape et le prince d'Urbin; et, ce dut être avec une réelle satisfaction que celui-ci apprit que le 9 Août 1471 un de ses meilleurs amis, François de la Rovere, venait de monter sur le trône pontifical sous le nom de Sixte IV (DENNISTOUN, I, 199-201 ; 295).

Malgré

Quoi qu'il en soit de ces diverses hypothèses, un fait nous paraît établi : Joos Van Wassenhove quitta Gand pour l'Italie après 1468, il séjourna à Rome et n'arriva pas à Urbin avant 1470 pour y peindre les portraits des philosophes.

Des circonstances fortuites firent cependant que Juste de Gand ne commença pas par peindre les portraits, travail pour lequel il avait été appelé à Urbin.

Il existait à Urbin depuis 1343 une Confrérie du *Corpus Domini,* et actuellement encore cette *Fraternità* est très florissante et a son siège dans la chapelle de S. Francesco di Paolo. Depuis 1465, cette confrérie recueillait des fonds afin de pouvoir faire peindre un retable pour le maître-autel de sa chapelle. Celle-ci fut démolie en 1703 par ordre de l'urbinate Pape Clément XI pour ériger à cette place le *Palazzo del Convitto dei Nobili,* actuellement le *Collegio Rafaello* (1). C'était un usage, généralement établi au XV[e] siècle, de faire des collectes pour couvrir les frais d'un retable; et, fait digne d'être noté, on en agit de même pour le triptyque de Bouts peint aussi pour une Confrérie du S. Sacrement (2), ainsi que pour le triptyque de 1478, de Memling, de la Gilde des peintres et miniaturistes pour l'autel de S[t] Jean-Baptiste de l'église S. Barthélemy (Abbaye d'Eekhout), à Bruges. C'est probablement la Passion du Christ du Musée de Turin (n° 202) (3).

Lorsque la Confrérie eut recueilli une somme suffisante, elle commanda le tableau à Paolo Uccello; et le livre B des archives du *Corpus Domini* renseigne les payements faits à Paolo de 1467 à 1468. Ici nous nous trouvons devant une difficulté dont, faute de documents précis, la solution est quasi impossible. Nous devons donc nous borner à présenter l'hypothèse qui semble la plus admissible.

De l'œuvre de Paolo nous possédons la prédelle; elle est conservée dans la Galerie du Château et fut restaurée par Achille Mazzotti. L'artiste y a représenté en six panneaux l'histoire du juif de Teramo qui parvint à obtenir d'une jeune fille une Hostie consacrée et la jeta au feu (4). Cette prédelle est une œuvre de peu de valeur. C'est un travail de vieillard ne possédant plus assez de force pour peindre un tableau digne de ses productions antérieures. Quoique d'un caractère moins primitif que la bataille de Sant' Egidio (7 Juillet 1417) de la National Gallery (n° 583), elle n'en a cependant ni la force ni la vigueur. La perspective est convenable, la représentation assez animée, mais la précision, le dessin des contours laissent beaucoup à désirer et l'ensemble décèle une grande lassitude de la part de l'artiste.

---

(1) PUNGILEONI, *Elogio storico di Giovanni Santi*. Urbino, per Vincenzo Guerrino, 1822, p. 13. Cet ouvrage est fort rare, même en Italie; et je saisis ici l'occasion de remercier le Prof. Cav. G. Marchigiani, directeur de l'école technique de Bramante à Urbin, de me l'avoir procuré. Sur l'église, Cf. E. SCATASSA, *Chiesa del Corpus Domini in Urbino* (Repert. f. Kunstwissenschaft, 1902, XXV, 437-446).

(2) A. WAUTERS in : *Bull. ac. roy. Belg.*, XV, 1863, p. 729; CROWE, II, 10. Le retable dans lequel fut placé le triptyque de Bouts, fut exécuté par André Keldermans, aidé de son fils Antoine.

(3) CARTON, in : *Ann. soc. Emul.* Bruges, 2[e] S., V, 331; WURZBACH, II, 135; FIERENS-GEVAERT, *Prim. fl.* 130, dit vers 1475.

(4) Uccello se trouvait à Urbin en 1465, il y travailla en 1467 et 1468. C'est par erreur que M. SCHUBRING (*Urbino*, Leipzig, 1909, p. 87) admet que la prédelle fut peinte en 1474. PUNGILEONI, p. 75; GHERARDI, *Guida di Urbino*. Urbin, 1875, 80; SCATASSA, p. 442, 443; *Catalogo della galleria*. Urbin, 1906, n° 89; CALZINI, *la Galleria annessa all' Istituto di belle arti in Urbino* (L'Arte, IV, 1901, 369); CROWE e CAVALCASELLE, *Storia della pitt. ital.* V, 54.

l'artiste. Comme le remarque M. Venturi *(Storia,* VII, 339, 435), rien dans cette prédelle ne rappelle le maître du Déluge du *Chiostro verde* de S. Maria Novella; elle diminue bien plus qu'elle ne grandit l'artiste. C'est le dernier effort d'un homme qui fut un maître dans son art, mais que les forces ont abandonné. Aussi Uccello ne produisit-il plus rien dans la suite. Or il se fait que les archives du *Corpus Domini* nous apprennent que la Confrérie manda à Urbin Piero dei Franceschi, — il y arriva le 8 Avril 1469, — l'hébergea à ses frais chez Giovanni Santi, et cela dans le but *a vedere la taula per farla*. Cette *taula* ne peut être que le tableau du maître-autel commandé à Uccello, car les archives de l'année 1469 ne font mention d'aucun autre travail, et il ne me semble guère possible d'admettre avec M. Ricci *(Pier della Francesca,* Rome, 1910, p. 6) qu'il puisse être question de la célèbre Vierge du Bréra (n° 510) qui aurait été commandée d'abord à Fra Carnevale pour être peinte ensuite par Piero. Les mots *vedere taula* supposent un tableau existant, et le sujet de la prédelle ne permet pas d'admettre que le tableau principal représentât une Vierge. De plus nous possédons la Communion des Apôtres de Juste de Gand, qui décora le maître-autel, et la Confrérie n'était pas assez riche pour faire faire deux tableaux en même temps, vu qu'elle avait déjà dû faire des collectes pour subvenir aux frais du tableau du maître-autel.

Pourquoi donc Piero devait-il se rendre à Urbin? Je ne puis supposer, comme le fait M. Venturi (VII, 339, 435) que Uccello avait achevé le tableau, mais que celui-ci ait disparu. Comme nous possédons la prédelle, il faut bien que celle-ci ait été admise par la Confrérie, malgré le peu de valeur qu'elle présentait. Pourquoi dès lors n'aurait-on pas admis le grand tableau, si réellement celui-ci avait été peint, et qu'avait-on besoin de faire venir Piero? Je crois plus rationnel d'émettre l'avis que Uccello, se sentant déjà maladif, aura peint d'abord la prédelle, ce travail présentant moins de difficultés. Il aura commencé ensuite le grand tableau, sera tombé malade, — il avait 74 ans et mourut en 1475, — et aura dû renoncer au travail. C'est alors que la Confrérie fait venir Piero pour examiner le tableau commencé par Uccello, et lui demander d'achever ce travail à peine commencé.

Piero refuse l'offre qui lui est faite, pour une cause restée inconnue jusqu'à ce jour, dit Pungileoni (p. 12). Quelle peut avoir été la raison de ce refus? En 1469, Piero n'avait pas d'autres travaux sur le métier. Ses grandes œuvres à Rome, à Ferrare, à Rimini étaient terminées, et en Décembre 1466 il avait mis la dernière main à ses remarquables fresques d'Arezzo. Admettant même avec Vasari (IV, 23) que l'artiste devint aveugle dans les dernières années de sa vie, — assertion qui est contraire à tout ce que nous savons du grand artiste, — il n'aurait pu prétexter, en 1469, la faiblesse de sa vue, car dans ce cas il n'aurait pas répondu à l'appel fait par la Confrérie. Supposons plutôt que Piero ne croit pas pouvoir achever une œuvre commencée par Uccello pour ne pas marcher sur les brisées d'un artiste et aussi par respect pour un vieillard qu'il tenait en haute estime et auquel il devait beaucoup, car s'il n'est pas établi qu'il fut l'élève d'Uccello, il n'en

est pas moins

est pas moins certain que ses œuvres indiquent quelle grande influence Paolo avait exercée sur lui.

De plus Piero avait dû se rendre compte que le travail commencé par Uccello était à recommencer complètement, et que son tableau aurait perdu de sa valeur artistique, placé au-dessus de cette prédelle dont la faiblesse sautait à tous les yeux. Sentiment de délicatesse et d'égards d'un côté, ambition d'artiste de l'autre, tels me paraissent être les motifs les plus plausibles de ce refus. Il se peut aussi que la Confrérie, qui avait déjà fait des payements à Uccello, n'était pas en état de proposer à Piero une rémunération en rapport avec son talent et la réputation de grand artiste que ses travaux lui avaient faite, quoique cependant la Confrérie, en faisant venir Piero, ait dû songer au côté financier de l'entreprise. On ne peut supposer non plus que Piero ait été froissé de ce que Federigo avait fait venir à Urbin un artiste étranger pour peindre les portraits de son studio, car le refus est de 1469 et Juste de Gand n'arriva pas à la cour du prince avant 1470. Il ne saurait donc être question ni d'envie, ni de susceptibilité. Et ceci nous amène à proposer une solution au sujet de la Vierge du Bréra.

Federigo aura, sans aucun doute, été mis au courant des difficultés que rencontrait la Confrérie; mais il faut bien qu'il ait reconnu le bien fondé des raisons données par Piero, car il sut lui prouver qu'il n'en continuait pas moins à apprécier la haute valeur de ses travaux. Le prince avait en effet lieu d'être satisfait de Piero. Celui-ci avait peint et son portrait et celui de son épouse avec un talent qu'on n'a cessé d'admirer (vers 1465); et, en même temps, il lui avait fourni un vrai tableau de famille qui avait dû être bien favorablement accueilli par le prince, notamment la Flagellation (actuellement dans la Sacristie de la Cathédrale) qui représente le martyre du Sauveur ainsi que trois personnages qui, à première vue, semblent ne prendre aucune part à l'action principale. On serait donc tenté de croire que cette double représentation nuit à l'unité de la composition. Il est vrai que ces doubles scènes ne sont pas rares dans la peinture italienne. Signalons entre autres la Storia di San Bernardino du Musée de Pérouse *(L'Arte,* 1911, 58), de Neroccio di Lando et de Francesco di Giorgio Martini et l'épisode de la vie de S. Benoit de Monte Oliveto Maggiore (Rusconi, *Siena.* Bergame, 1907, p. 149). Diverses identifications ont été proposées pour les trois personnages de la Flagellation. On croit y reconnaître Odantonio, Federigo et son fils Guidobaldo (Guido Paulo Ubaldo), alors que celui-ci ne naquit que le 24 Janvier 1472; ou Federigo, un courtisan et Caterino Zeno, lequel n'arriva pas à la cour d'Urbin avant 1472; ou Guidantonio et ses deux fils; d'autres veuillent reconnaître dans le troisième personnage, à côté de Federigo et de Zeno, le Christ lui-même et interprètent ainsi les mots du psalmiste inscrits jadis sur le panneau : *astiterunt reges terræ, et principes convenerunt in unum adversus Dominum, et adversus Christum ejus* (Ps. II, 2). Seulement le texte s'applique mieux à la scène et l'unité du tableau ressort d'avantage si l'on admet qu'on se trouve en présence d'Odantonio et de ses deux favoris Tomaso dell' Agnelo et Manfredo de' Carpi. Ils furent cause que

tous les Urbinates

tous les Urbinates se liguèrent contre le prince qui paya de sa vie les actes tyranniques provoqués par leurs mauvais conseils. Odantonio est placé entre ceux qui furent les vrais provocateurs, tout comme le Christ est placé entre ses bourreaux. Par cette représentation, Federigo avait voulu venger la mort de son malheureux frère (1).

Federigo était donc favorablement disposé à l'égard de Piero; et ce qui prouve que le refus n'avait en rien diminué l'estime qu'il éprouvait pour lui, c'est qu'après 1469, il lui commanda la Vierge du Bréra. Si l'on admet que celle-ci ne peut pas être mise en rapport avec la mort de Battista, alors le tableau peut avoir été commandé en 1469; dans le cas contraire, il doit être daté entre 1472 et 1474. Ce tableau était destiné au maître-autel de l'église de S. Bernardino que Federigo faisait construire en 1469 et on a longuement discuté la question de savoir s'il était l'œuvre de Fra Carnevale ou de Piero dei Franceschi. Notre étude ne comporte pas de nous étendre sur ce débat; bornons-nous à dire que nous sommes convaincus que c'est Piero qui en est l'auteur, comme l'admettent aussi du reste Witting ainsi que Ricci, lequel écrit (p. 6) que le tableau fut conservé dans l'église du *Corpus Domini* jusqu'à sa démolition en 1703 (alias 1708), d'où il fut transféré à S. Bernardino et y resta jusqu'au jour (10 Juin 1811) où il fut déposé au Bréra. Ce qui m'engage à l'attribuer à Piero, c'est que le S. Pierre martyr est le portrait du mathématicien Luca Pacioli, ami intime du maître de Borgo San Sepolcro et que de plus la Vierge présente une grande ressemblance avec d'autres Vierges, incontestablement dues au pinceau de Piero, ainsi celle de l'Annonciation des fresques d'Arezzo (*L'Arte,* XIII, 1910, p. 143; Ricci, pl. V, VI; Cf. aussi pl. XIV, XV); celle de la Miséricorde de San Sepolcro (Ricci, pl. XLIII, XLIV), ainsi que la Madonna del Parto (pl. XXXVI) (2). La ressemblance de la Vierge du Bréra avec l'impératrice Hélène des fresques d'Arezzo, proposée par Witting (p. 140), me paraît moins évidente.

Depuis Pungileoni (p. 53), plusieurs critiques ont voulu voir dans cette Vierge une image de l'épouse défunte de Federigo, Battista Sforza et dans l'enfant Jésus celle de son enfant Guidobaldo (3). C'est bien possible, car si la Vierge ne rappelle pas le portrait de Battista des Uffizi, on doit bien reconnaître que l'artiste représente, dans cette Vierge, une femme pâle, affaiblie par la maladie; et que, s'il a voulu représenter Battista, il l'a peinte telle que la princesse était à la fin de sa vie, bien différente alors de ce qu'elle fut peu après son mariage avec Federigo. On comprend alors mieux la présence du prince agenouillé devant la Vierge et priant pour sa défunte épouse.

(1) C'est à tort que Charles Blanc (II, 103) date le tableau de 1449, il est de 1465 ou 1466. Vasari, IV, 15; Pichi, 85; Witting, 124; Ricci, p. 6, 10, pl. XLII, XLIII; Lipparini, *Urbino e i suoi monumenti.* Bergame, 1900, 105.

(2) Dans les œuvres de Piero, on rencontre quantité de physionomies qui présentent des caractères de ressemblance. Je signalerai entre autres l'Ange du Baptême du Christ de la National Gallery (n° 665) et celui de la Victoire de Constantin des fresques d'Arezzo (pl. XVII). Ce n'est du reste que depuis la publication du magnifique atlas de Ricci que l'étude sérieuse de Piero est devenue possible.

(3) Battista Sforza de Pesaro, née en 1446, mourut à Gubbio le 6 Juillet 1472 et fut enterrée dans l'église de S. Bernardino de' Zoccolanti (en bas d'Urbin) le 17 Août 1472. Guidobaldo naquit le 24 Janvier 1472, épousa Elisabetta de Mantoue, fille de Federigo Gonzaga et de Marguerite de Bavière (9 Février 1471, † 1526) en 1489, et mourut sans postérité le 11 Avril 1505. Dennistoun, I, 207; Luzio e R. Renier, *Mantova e Urbino.* Turin, 1893, 5. Tout récemment, M. Durand-Greville a cru reconnaître les portraits de Guidobaldo et d'Elisabetta, — et je serais tenté de partager son avis, — dans deux tableaux de Florence (Pitti, n° 44, Tribune des Uffizi, n° 1120). Il les date de 1504 et les attribue à Raphaël.

pour sa défunte épouse. Le tableau daterait donc d'après 1472 et l'on peut s'expliquer alors aussi que ce soit Juste de Gand qui ait peint les mains de Federigo, comme on l'admet généralement, Juste se trouvant en ce temps-là à la Cour d'Urbin. La présence de Battista et de Guidobaldo sur divers tableaux ne doit guère nous étonner. Battista avait donné six filles à son époux, et lorsqu'elle fut enceinte de son septième enfant, on fit de tous côtés des prières publiques pour demander au Tout-Puissant d'accorder un fils à la dynastie des Montefeltros. Aussi, grande fut la joie du peuple urbinate à la naissance de Guidobaldo et des fêtes splendides furent célébrées à cette occasion. La douleur n'en fut que plus vive et plus générale lorsque peu de mois après cet heureux événement, on apprit le décès imprévu de la bien-aimée Battista. Federigo lui-même la pleura sincèrement. Battista l'avait rendu heureux, lui avait donné de nombreux enfants, alors que sa première union avec Gentile Brancaleoni, contractée à Gubbio le 2 Décembre 1437 (elle mourut en 1457), avait été stérile et n'était guère bien assortie. Le tableau du Bréra n'est pas la seule œuvre qui rappelle la perte éprouvée par Federigo. Le prince fit présent, en souvenir de son épouse, à la *Compagnia della S. Croce* d'Urbin, du relief en marbre d'une Pietà sur lequel il est représenté avec son petit Guidobaldo, qui paraît y être âgé de 3 ans. Cette œuvre, de grande valeur artistique, fut attribuée jadis à Verrocchio; on la croit maintenant du ciseau de Leonardo da Vinci; elle se trouve actuellement dans l'église du Carmen à Venise (1).

Après que Piero eût refusé de peindre le tableau pour le *Corpus Domini*, la Confrérie ne s'adressa pas directement à un autre peintre. Peut-être estima-t-elle qu'en ce moment aucun peintre d'Urbin n'était capable de lui fournir un tableau tel qu'elle le désirait, et elle n'aura pas osé s'adresser à Melozzo da Forli dans la crainte d'éprouver de sa part un refus tout comme cela lui était arrivé avec Piero. D'un autre côté, elle devait chercher de nouvelles ressources, et nous voyons qu'en 1474, elle obtient encore du prince un don de 15 ducats (900 francs).

C'est sur ces entrefaites, qu'en 1470, Joos Van Wassenhove vint à Urbin pour peindre les portraits du studio. L'arrivée de cet artiste étranger à la cour de Federigo a dû produire une grande sensation dans le milieu intellectuel et artistique qu'était la ville d'Urbin à cette époque. On comprend donc que la Confrérie ait songé à notre peintre flamand et se soit mise en rapport avec lui. On ne pouvait, il est vrai, encore apprécier aucune œuvre de l'artiste; seulement comme le prince, qui était un fin connaisseur, lui avait confié une entreprise importante, aucun doute ne pouvait être élevé au sujet de son talent. De plus il devait exceller dans la peinture à l'huile, raison de plus de s'adresser à lui, ce genre de peinture étant alors déjà grandement apprécié. La Confrérie se sera entendu avec le prince et aura obtenu de lui de permettre à Juste d'interrompre le travail des portraits, ou au moins de ne pas s'y consacrer exclusivement pour peindre le tableau du *Corpus Domini*. Les portraits sont postérieurs à la Communion

(1) Elle date de l'année 1475. *Burlington Mag.*, XVII, 143; Venturi, *Storia*, VI, 507. M. Bode fut le premier à y reconnaître une œuvre de Leonardo. *Jahrb. d. K. preuss. Kunstsamml.*, V, 1904; *Fabriczy, Die Renaissanceskulptur Toskanas* (Beilage z. Allgemein. Zeitung, 1906, p. 292).

Communion des Apôtres, ceux-ci indiquant déjà une influence italienne plus marquée. Le contrat entre l'artiste et la Compagnie ne peut pas être antérieur à 1471, car on acheta le bois le 8 Septembre 1470 et le payement de la préparation de la table ne fut effectué que le 28 Février 1471. Tout cela demanda un certain temps, et comme le tableau fut achevé en 1474, nous pouvons supposer que Juste ne commença à se mettre à l'œuvre qu'en 1472 (1); dans tous les cas les archives de la Confrérie ne permettent pas de supposer que Juste y travailla avant Mars 1471, et le premier payement fait à Van Wassenhove est du 12 Février 1473. Du reste la date de 1472 nous est indiquée par les deux faits suivants : Sur le tableau apparaît le Vénitien Caterino Zeno, venu en Europe comme ambassadeur du Shah Usun Hassan (ou Asanbech Kan. PUNGILEONI, p. 64) pour recruter des troupes afin de faire la guerre au Sultan Mahomet II. Il vint à Urbin pour s'entretenir de l'entreprise avec Federigo, alors le premier homme de guerre de la Péninsule. Son séjour à la Cour des Montefeltros ne peut pas être antérieur à 1472 (à tort *Dennistoun* admet 1471, I, 204), et même Schmarsow (p. 97) propose 1474 parce que nous savons qu'en Septembre 1474 Zeno se trouvait à Rome avec l'ambassadeur de Matthias Corvinus.

De plus, dans l'embrasure de la porte du chœur du tableau paraît une jeune femme, triste et éplorée, portant sur ses bras un enfant âgé tout au plus d'un an. Cet enfant n'est autre, d'après l'avis unanime, que le petit Guidobaldo qui était né en 1472. Nous avons donc là des raisons suffisantes pour admettre que Van Wassenhove ne travailla à son tableau que de 1472 à 1474. Son œuvre lui fut payée la somme de 300 ducats, donc environ 18,000 francs. Des difficultés surgirent aussi entre le peintre et la Confrérie, car nous lisons dans les archives qu'on lui retint 50 ducats parce qu'il n'avait pas rempli son devoir « *non fece el dovere* ». Peut-être que le tableau ne fut pas terminé à la date fixée, ce qui s'expliquerait aisément s'il travaillait aux portraits des philosophes en même temps qu'à la Communion des Apôtres. Quoi qu'il en soit, on parvint à s'entendre, car déjà le 5 Juin 1475 la Confrérie achète la toile nécessaire pour une bannière que Juste avait promis de peindre pour elle, tout comme en 1473 il peignit une bannière pour la Confraternità de S. Giovanni Battista. Qu'est-elle devenue? M. Moston Bernath croit l'avoir retrouvée à Altenbourg (Saxe). Il est certain que Juste la peignit, car en 1480 la Confrérie en paie les accessoires. Du reste, elle fut bientôt en mauvais état. Ces bannières étaient vite détériorées, surtout par suite des pluies, car on ne s'en servait non seulement pour les processions, mais on les utilisait aussi pour les enterrements (*Scatassa*, p. 441).

En 1536, la Confrérie fit peindre une bannière, avec la représentation du Christ, par Evangelista d'Andrea; et, dès 1539, elle dût être restaurée par Evangelista et par Piero Viti. Enfin, entre les années 1542 et 1544, Titien peignit, à Venise, pour la Confrérie, une bannière représentant d'un côté la Résurrection du Christ et de l'autre le moment de la Dernière Cène

relatif à la trahison

(1) SCHMARSOW (p. 97) admet même que Juste n'y travailla que de 1473 à 1474.

relatif à la trahison de Judas. Ces deux toiles sont conservées dans la Galerie du Château (O. FISCHEL, *Tizian.* Stuttgart, 1904, p. 192, pl. 76, 77).

La désignation de Juste de Gand pour peindre le tableau du *Corpus Domini* dût être mal accueillie par les peintres italiens établis alors à Urbin, qui avaient déjà dû être froissés de ce que le prince l'avait fait venir à la Cour pour les portraits des philosophes. Ils n'hésitaient pas à reconnaître le talent des peintres flamands qui, par leur éloignement, ne pouvaient leur faire la concurrence, mais ils voyaient de mauvais œil que nos compatriotes vinssent s'établir et travailler dans leur pays. Nous trouvons un indice de cette rivalité dans la Cronaca de Giovanni Santi. Le père de Raphaël cite dans sa chronique rimée tous les peintres qui vinrent à la Cour d'Urbin du temps de Federigo; il n'a que des paroles élogieuses pour Van Eyck et Van der Weyden (1), — ils étaient morts et n'avaient jamais travaillé en Italie, — mais il se garde bien de prononcer le nom de Juste de Gand, alors cependant que très-probablement, il aida Van Wassenhove pour les portraits des philosophes.

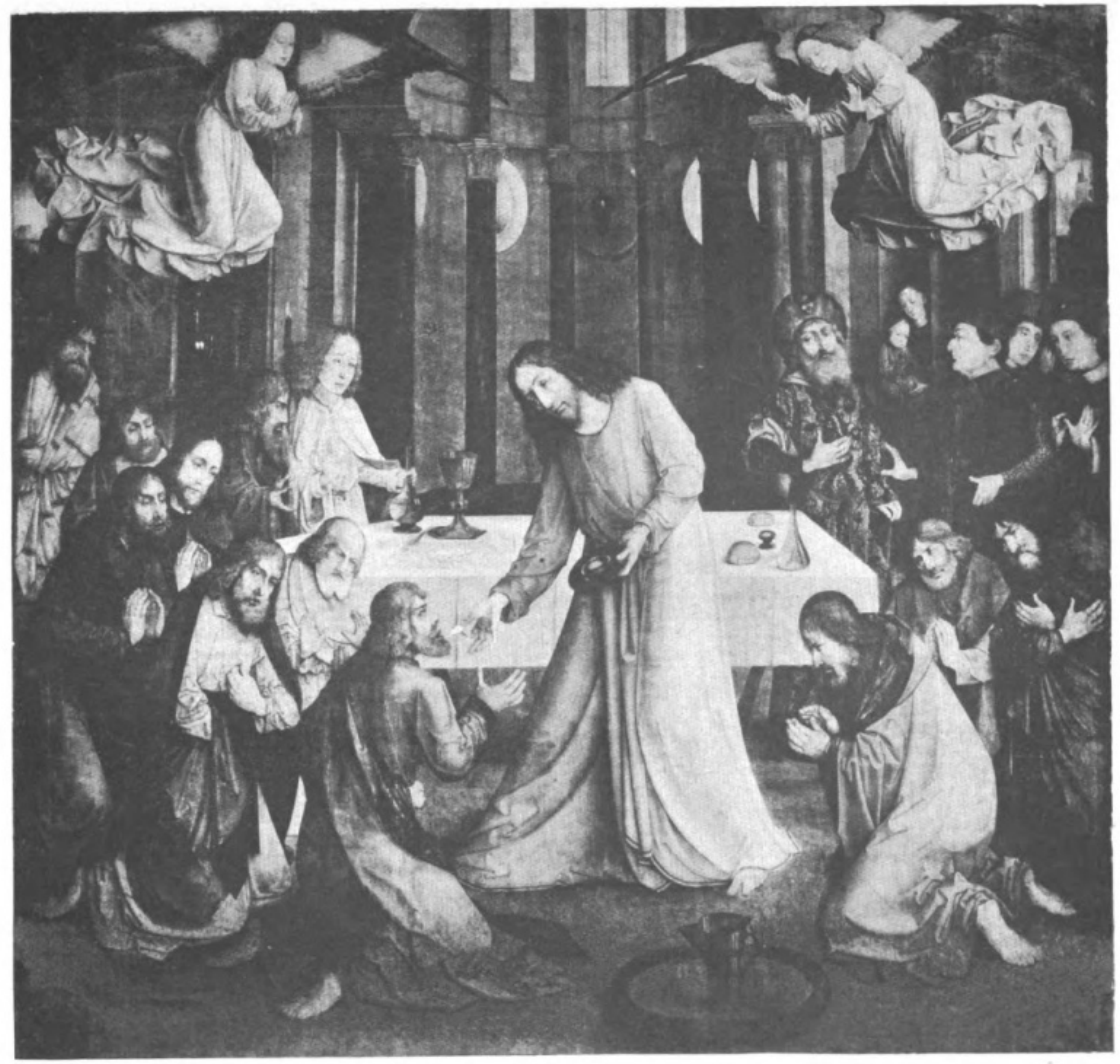
Le tableau de Josse Van Wassenhove représente la Dernière Cène; mais l'artiste a choisi un moment que bien peu de peintres se sont décidés à reproduire. Dans toutes les Dernières Cènes, Judas est ou absent ou bien représenté de telle manière qu'il se distingue des autres apôtres; mais le moment principal choisi par l'artiste n'est pas toujours le même. A ce sujet il y a des différences notables; et, fait digne de remarque, la Dernière Cène est bien moins souvent représentée dans l'art que la Naissance de Jésus, l'Adoration des Mages, le Crucifiement et la Résurrection. Bien des artistes ont dû reculer devant la Sublimité du Mystère (2). Quelques artistes représentent l'institution de la Sainte Eucharistie; mais la plupart choisissent le moment de la déclaration de la trahison d'un des apôtres; et interprètent le récit de S. Matthieu (surtout en Orient) ou celui de S. Jean (davantage en Occident) (3), sans qu'il faille cependant établir une distinction trop générale entre les représentations orientales et occidentales. Je ne connais qu'une seule représentation, un dessin du Hausbuchsmeister, où l'on représente Judas demandant au Christ si c'est lui qui le trahira (Monatshefte f. Kunstw., 1911, pl. 30). On comprend que bon nombre d'artistes aient choisi

(1) GIOV. SANTI, *Cronaca*, Cap. XCVI, 119 :

> Nela cui arte splendida e gentile
> Nel secul nostro tanti chiar son stati
> Che ciescuno altro far paren pon uile
> A Brugia fu fra glialtri piu lodati
> El gran Iannes : el discepul Rugiero
> Cum tanti di excellentia chiar dotati
> Ne la cui arte et alto magistero
> Di colorir son stati si excellenti
> Che han superato molte uolte el uero.

(2) Signalons quelques-unes des principales publications relatives aux représentations de la Dernière Cène : KRAUS, *Gesch. d. Christl. Kunst.* Fribourg, 1897-1908, II, 297; DOBBERT, *Die Darstellungen des Abendmahles durch die bijzant. Kunst* (ZAHN's *Jahrb. f. Kunstw.* 1871, IV, 281-346); DOBBERT, *Das Abendmahl bis gegen den Schluss des XIV Jahrh.* (Repert. f. Kunstw. XIII, XIV); H. RIEGEL, *Ueb. d. Darstellung des Abendmahles bes. in d. toscanischen Kunst.* Hanovre, 1869; W. ROTHES, *Christus in der bildenden Kunst.* Cologne, 1910, p. 70-88; ROHAULT DE FLEURY, *L'Evangile*, Tours, II, 185; ROLLER, *Les Catacombes de Rome,* Paris, 1881, I, 139; CORBLET, *Hist. du Sacrement de l'Eucharistie,* Paris, 1886, II; et mon *Justus* van Gent. Gand, 1910, p. 37-45.

(3) S. MATTH.: *Celui qui met la main avec moi au plat, est celui qui me trahira.* — S. JEAN : *C'est celui à qui je présenterai le pain que j'aurai trempé.*



LA COMMUNION DES APOTRES.

JUSTE DE GAND.

aient choisi la représentation de la trahison de Judas; ce sujet pouvant être le mieux dramatisé et donnant lieu à l'expression de la part des apôtres des sentiments d'horreur, d'effroi, d'étonnement ou de colère. Un troisième moment, bien plus rarement représenté, est celui où le Christ distribue la Sainte Hostie aux Apôtres.

Jusqu'ici on n'a pas découvert une Dernière Cène dans les Catacombes; la plus ancienne qui nous soit connue est une mosaïque de S. Apollinare nuovo de Ravenne du VI[e] siècle. Elle nous montre le Christ bénissant le pain. Puis viennent des Cènes dans de vieux manuscrits. Il y en a deux dans le Codex Rossanensis (grec) de la fin du V[e] ou du commencement du VI[e] siècle. L'une représente Judas tendant la main vers le calice; l'autre nous montre le Christ distribuant la Sainte Communion. Cette dernière représentation se retrouve aussi dans le Codex Syriaque de Rabulas de 586, ainsi que sur la dalmatique du Trésor de S[t] Pierre, dite dalmatique impériale, œuvre byzantine de la fin du XI[e] ou du commencement du XII[e] siècle. Sur l'épaulière droite on voit le Christ distribuant la Communion à six apôtres sous l'espèce de pain, et sur l'épaulière gauche Il leur présente le calice avec le vin (Didron, Ann. I, 152). Fait digne de remarque, la Communion des Apôtres se retrouve fréquemment dans les mosaïques et les peintures murales des églises orthodoxes. Le plus ancien exemple que nous puissions en citer est la mosaïque du commencement du XI[e] siècle de la Cathédrale S[te] Sophie de Kiev, puis celle du couvent S[t] Michel de la même ville, fondé en 1108; une fresque de l'église de Nekresi au Caucase et dans quantité d'autres églises orthodoxes du Caucase, de la Russie, de la Grèce et du Mont Athos (Dobbert, in : Rep. f. Kunstw. XV, 1892, p. 516-519), alors qu'en Occident nous n'en trouvons pas d'exemple antérieur à la fresque de Fra Angelico. Et c'est précisément le motif qui fut si rarement représenté en Occident que choisit Josse Van Wassenhove pour sa Dernière Cène (1). Comment expliquer cette préférence? Les miniatures des manuscrits tout autant que les représentations orthodoxes lui étaient nécessairement restées inconnues; peut-être avait-il vu la dalmatique impériale à Rome. En Flandre il n'avait rencontré aucune représentation pareille. Et même, ce qui est douteux, si, avant son départ, il avait vu le triptyque de Thierry Bouts, terminé en 1468, ce tableau l'aurait plutôt engagé à choisir l'installation de la Sainte Eucharistie ou la trahison de Judas, tout autant que les représentations des mystères auxquelles il avait dû assister plus d'une fois.

La question me paraît pouvoir être résolue de la manière suivante : En se rendant à Rome, Josse Van Wassenhove se sera arrêté naturellement à Florence. Or c'est à Florence que se trouve la plus ancienne représentation de la Communion des Apôtres. Vers l'année 1445, Fra Angelico peignit une Dernière Cène au Couvent de S. Marc. Le Christ s'avance lentement et distribue le pain sacré aux apôtres qui se tiennent debout derrière la table. Quelques-uns

(1) Le même motif fut choisi par Luca Signorelli pour sa Cène de Cortone (1512. Mancini, *Cortona*. Bergame, 1909, p. 109; Pungileoni, p. 77; Riegel, p. 71); Palmezzano en fit de même pour son tableau de la Cathédrale de Forli (actuellement au musée de Forli (n° 122. Calzini, *Guida di Forli*. Forli, 1893, p. 83) : ces deux artistes se sont inspirés du tableau de Juste, mais ne l'ont pas égalé. Tintoret représente aussi le même motif dans son tableau de S. Giorgio Maggiore de Venise. Au XIX[e] siècle, plusieurs artistes ont choisi la Communion des Apôtres comme moment de la Dernière Cène; ainsi J. Overbeck (Berlin), Schnorr (Bibel in Bilder), Cornelius, Gebhard Fugel (1894) et K. Schleibner (*Die Christliche Kunst*. Munich, 1910, 136).

Quelques-uns ont déjà communié; quatre d'entre eux s'étant levés, sont agenouillés d'un côté de la table tout comme la Vierge que l'on aperçoit à genoux à gauche. Cette manière de représenter la communion correspond assez bien à ce qui s'observe encore de nos jours aux Mystères d'Oberammergau. Ne les ayant plus vus depuis 1900, M. le Chanoine Van den Gheyn a bien voulu me rappeler les détails de la cérémonie tel qu'il venait de la voir en 1910.

Le Christ, qui était assis à la table avec ses apôtres, se lève, bénit le pain et, après avoir dit : « *Prenez et mangez, ceci est mon corps* », Il divise le pain consacré en douze morceaux. Il va ensuite d'un disciple à l'autre de telle façon qu'il y a entre la table et les apôtres la place suffisante pour laisser passer le Christ qui distribue la Sainte Communion aux apôtres, lesquels continuent à rester assis. Pierre communie le premier et Jean le dernier. De la même manière, Jésus présente ensuite le calice renfermant le vin consacré; et, après que tous les apôtres ont communié sous les deux espèces, le Christ reprend pour un instant sa place à la table. La différence entre la Communion telle qu'elle est représentée à Oberammergau et la peinture de Fra Angelico consiste donc en ce que les apôtres restent assis et que le Christ ne se tient pas devant la table pour leur présenter la Sainte Hostie.

Cette manière de représenter la Dernière Cène répond si bien aux tendances mystiques du saint moine que celui-ci choisit le même motif pour une des scènes de la vie du Sauveur peintes sur l'armoire de la Sacristie de la Santissima Annunziata de Florence (1). Deux panneaux en sont consacrés à la Cène; sur l'un le Christ bénit le pain, sur l'autre il distribue la communion à ses disciples, agenouillés des deux côtés de la table, alors que quelques-uns se tiennent debout derrière celle-ci. De la main droite le Sauveur distribue l'hostie, tandis que de la gauche il tient la patène.

Le Pape Eugène IV avait admiré à Florence les travaux de Fra Angelico; et, rentré à Rome, il l'y fit venir pour décorer de peintures, représentant des scènes de la vie de Jésus, les parois de sa chapelle du Saint Sacrement. Le peintre y travailla depuis 1447 et les fresques étaient à peine achevées lorsque le saint moine mourut, le 18 Mars 1455, au couvent des dominicains de S. Maria sopra Minerva, dans l'église duquel il fut enterré. Etant connus les sentiments de Fra Angelico, on a tout lieu de supposer qu'ici encore la Dernière Cène aura été représentée d'une manière analogue à celles qui nous sont conservées à Florence. Malheureusement ces fresques furent détruites sous le pape Paul III (1534-1550), celui-ci ayant fait démolir la chapelle du S. Sacrement pour construire la Sala Regia et le splendide escalier qui y conduit.

Joos Van Wassenhove aura, sans aucun doute, étudié ces gracieuses productions du pinceau mystique de Fra Angelico pendant son séjour à Florence

(1) Actuellement dans la Galleria antica de Florence. Ces 35 petits panneaux sont de l'année 1445. Quelques-uns sont de Fra Angelico, d'autres furent peints, sous sa direction, par Baldovinetti.— NIEUWBORN, *Leven en werken van Fra Augelico*. Leide, 1910, 94-96; LANGTON DOUGLAS, *Fra Angelico*. Londres 1902, p. 98, 106, 104, 119, pl. 55; SUPINO, *Beato Angelico*, trad. par de Crozals. Florence, 1898, p. 153.

Florence et à Rome, elles ont dû le frapper autant par la douceur et la gracieuse solennité de la représentation que par le motif choisi par l'artiste et que notre gantois dût y rencontrer pour la première fois. Rien d'étonnant dès lors que, devant peindre une Dernière Cène pour la Confrérie du Corpus Domini, il se soit décidé à choisir le même motif que celui admis par l'artiste de Fiesole. Mais comme son œuvre est plus grandiose, plus dramatisée et plus vivante !

De même que J. Van Eyck pour plus d'un de ses tableaux, et Albert Van Ouwater pour sa Résurrection de Lazare (K. Voll, p. 60, pl. 45) représentent leurs scènes comme se passant dans une église, de même Juste de Gand peint le cénacle sous la forme d'un chœur d'église latine dont l'abside est soutenue par une rangée de colonnes composites. Au centre est suspendu, à une fine chaînette, une lampe tout comme dans le tableau du Bréra, où Piero dei Franceschi attache un œuf d'autruche. Par une fenêtre ouverte du fond gauche, on aperçoit dans le lointain des maisons et des tours qui font songer à un panorama de Gand ou de Bruges. Sur la table, recouverte d'une nappe d'une blancheur éclatante, se trouvent une salière, deux pains et un vase; et au milieu un calice gothique, si finement ciselé qu'il pourrait servir comme modèle. A l'extrémité droite se tient debout S. Jean, serrant de la main gauche une cruche de vin, posée sur la table, et témoignant par le mouvement de la main droite la vive impression que produit sur lui la scène mystique qui se passe sous ses yeux. A ses côtés un autre apôtre vient fortifier, par l'expression de sa physionomie, le geste du disciple bien-aimé. Derrière eux, Judas s'appuie contre le mur. Alors que Jean, à la figure angélique, se trouve en pleine lumière, le misérable Judas est peint dans la pénombre, enveloppé de son manteau et cherchant à cacher sa bourse. On peut le comparer à celui de la Cène de Cornelius, peint aussi de main de maître, où le malheureux serre fortement sa bourse, mais tourne le dos au Sauveur, alors que chez Juste, Judas se trouve en vue du Christ mais s'efforce d'éviter qu'il ne rencontre son regard.

Ah ! l'expression de cette figure ! Avec quelle vérité saisissante l'artiste a rendu toutes les sensations qu'éprouvait le traître à ce moment décisif : l'épouvante, l'impuissance, le désespoir. Et ce misérable se voit forcé de contempler le bonheur des autres disciples agenouillés des deux côtés de la table. A la gauche, Pierre, André et Jacques le majeur : ils sont respectueusement recueillis, car ils ont déjà communié.

Sur l'avant-scène, l'artiste a placé un plat et une cruche d'eau en cuivre, indices du lavement des pieds. Jésus s'avance au milieu du chœur. Il tient la patène de la main gauche et présente le pain sacré à Jacques le mineur. Derrière celui-ci sont agenouillés cinq apôtres qui aspirent après la nourriture céleste.

Derrière Pierre et André se trouve un groupe animé et impressionnant : c'est le duc Frédéric, en habits de fête, suivi de deux courtisans (1) et s'entretenant avec Caterino Zeno, l'envoyé persan, reconnaissable à son riche costume

(1) Pungileoni, p. 66, veut reconnaître dans l'un d'eux le portrait de Juste; d'autres ont songé à Ottoviano Ubaldini, neveu de Federigo et à son secrétaire Odasio.

riche costume en brocart de soie et qui n'est pas sans ressemblance avec le vêtement du juge du martyre de S. Erasme de Thierry Bouts (Louvain). Les deux hommes d'Etat discourent vivement sur le grand événement qui se passe sous leurs yeux. Zeno semble indifférent et hésitant; Frédéric au contraire est profondément impressionné. On sait que le duc avait manifesté le désir de voir l'ambassadeur persan représenté sur le tableau afin que la postérité sache qu'un envoyé du Shah de Perse était venu à la Cour d'Urbin. L'artiste ne se contente pas de peindre le portrait de l'ambassadeur. Zeno prend réellement part à l'action qui se déroule devant lui. L'attitude et l'expression du visage de Frédéric indiquent que le prince cherche à convaincre Zeno de la vérité du mystère. Le Persan a l'air de répondre : « Nous ne nous occupons pas de cela; quel intérêt cette action présente-t-elle pour nous, nous confessons une autre religion ». Cette opposition entre les divers cultes est complétée par les scènes de la prédelle nous montrant la vérité du mystère et la punition du juif sacrilège. Qu'on le remarque bien : Zéno, quoique vénitien, est ici le représentant du monde oriental. L'Orient et l'Occident prennent ainsi part au grand événement, et l'artiste établit ainsi que la Sainte Eucharistie a été instituée pour le monde entier (SCHUBRING, *Urbino,* p. 85). Ce n'était pas la première fois qu'un peintre cherchait à démontrer que le Christ était descendu sur la terre pour tous les hommes, quelle que fût leur nationalité. C'est ainsi que, peu de temps auparavant, quelques années après 1440, Roger Van der Weyden, composant son célèbre tableau de l'Adoration de l'Enfant pour le compte du trésorier de Philippe le Bon, Pierre Bladelin, peint pour l'église de Middelbourg en Flandre, et conservé actuellement au Musée de Berlin (nº 535) ne se borne pas à représenter les Rois Mages, mais fait apparaître aussi l'empereur Auguste. Van der Weyden montre ainsi que le Messie est venu sauver tous les peuples tout comme Joos Van Wassenhove établit que le Saint Sacrement est institué tant pour l'Orient que pour l'Occident. Middelbourg n'étant situé qu'à peu de distance de Gand, on peut bien supposer que notre artiste avait vu le triptyque de Van der Weyden avant son départ pour l'Italie. Le groupe du prince se complète par la jeune femme, portant le petit Guidobaldo sur le bras, qui apparaît dans le fond. Deux anges ailés enveloppés dans une longue tunique flottante bleue-verte planent au-dessus du Sauveur; l'un prie tandis que l'autre exprime son émotion, son étonnement, au sujet de l'acte qui se produit.

Le groupe ducal, tout comme la façon de représenter les anges planant, trahissent déjà une certaine influence italienne. Juste avait pu voir divers tableaux représentant deux scènes à la fois : ainsi la Flagellation de Piero et peut-être aussi les miracles de S. Bernardino de Fiorenzo di Lorenzo (1470), actuellement dans la pinacothèque de Pérouse. (MICHEL, *Hist. de l'art,* IV, 304). Seulement la plupart de ces tableaux de l'Ecole Ombrienne manquent d'unité, tandis que chez Juste de Gand l'unité résulte du fait que le groupe du prince discute au sujet de la scène qui se passe sous leurs yeux. Et quant aux anges, Joos avait pu étudier cette manière de représenter le vol plané sur plus d'une œuvre conservée à Urbin.

Urbin. Nous ne citerons que le Baptême et le Crucifiement de Jacopo et Lorenzo da Sanseverino (achevé le 18 Juillet 1416), du Baptistère de San Giovanni, ainsi que la Madonne de Nelli († 1444, LIPPARINI, *Urbino e suoi monumenti*. Bergame, 1900, p. 46, 47). Ces figures planantes sont en équilibre parfaitement stable, grâce à la forte tension des ailes complètement tendues et à la draperie flottante qui recouvre les pieds. Par là ils sont mieux réussis que les anges du triptyque de Portinari de Van der Goes et que ceux de l'Adoration des Bergers d'Albert Bouts du Musée d'Anvers (n° 223) que l'on attribuait jadis à Juste de Gand. L'unité de la composition est parfaite. Aucun personnage qui ne prenne directement part à l'action; tout converge vers le Sauveur, dessiné dans une proportion bien plus grande que celle de tous les autres participants.

On a voulu rapprocher la pose des apôtres agenouillés de ceux de l'Agneau mystique. Joos avait dû, en effet, examiner bien des fois le chef-d'œuvre des Van Eyck; seulement des poses analogues se rencontrent sur des œuvres qu'il avait vues par après en Italie, notamment sur des fresques de Fra Angelico à Florence, et aussi dans la représentation des prophètes assistant au Baptême du Christ au baptistère d'Urbin.

Ce qui nous émeut le plus dans l'œuvre de Joos Van Wassenhove c'est la différence d'expression entre les apôtres qui ont déjà communié et ceux qui attendent impatiemment que le Christ leur présente la Sainte Hostie. Les poses et l'expression des physionomies expriment, avec une vérité remarquable, le sentiment d'une foi intense unie à une jouissance céleste. Ce sont des portraits qui font songer aux personnages des fresques de la vie de S. Jean peintes par les Sanseverino, en 1416, dans le Baptistère d'Urbin. Par ces portraits, et plus encore par ceux du duc et de Zeno, Juste se fait connaître comme un portraitiste d'un rare talent. Ce n'est pas uniquement chez les apôtres qu'on retrouve cette opposition d'expression. Elle est tout aussi sensible entre la cérémonie de la Sainte Communion et le groupe de Frédéric. D'un côté un calme religieux, un silence absolu, une ferveur ardente, un profond recueillement; tandis que le groupe ducal témoigne d'une discussion bruyante et d'une grande animation. Cette opposition s'accentue encore davantage par la différence des vêtements : simplicité et même pauvreté chez les uns, richesse et luxe chez les autres. Par cette opposition, la scène se dramatise et se présente avec une vie véritable. Rien n'est exagéré ni recherché, tout est vrai, exact et esquissé d'après nature.

Bien rares sont les productions du XV° siècle où le réalisme et le spiritualisme soient si parfaitement et si intimement réunis. Tout concourt aussi directement à éveiller chez le spectateur une profonde émotion religieuse. Les apôtres sont de pauvres, obscurs, misérables pêcheurs, ce sont des hommes du peuple; mais leurs physionomies sont transfigurées par une piété indicible, une expression de respect, de ferveur ou d'attente qu'on ne rencontre aussi parfaite dans aucune autre Dernière Cène. Quoique le maître ait eu à faire ressortir les mêmes sentiments chez tant de personnages, il a su produire une telle variété d'attitudes, d'expressions, qu'il

n'y a pas

n'y a pas de trace de la moindre monotonie. La plupart des apôtres sont agenouillés, d'autres se relèvent pour s'approcher du Christ, d'autres joignent les mains et s'inclinent dans une attitude d'humilité recueillie. L'artiste parvient à rendre l'expression des sentiments plus vivante et plus naturelle par les mouvements des mains et des doigts; il y réussit du reste encore mieux dans les portraits du Studio du prince. Il peint les mains avec le plus grand soin. Les mouvements des doigts sont si naturels et si expressifs, ils contribuent à rendre plus vivante l'impression que l'artiste voulait produire. Joos Van Wassenhove a quelque chose de la manière de traiter les mains qui caractérise Hugo Van der Goes, mais n'atteint cependant pas à la perfection du maître du triptyque de Portinari. Il faut bien admettre que les contemporains reconnaissaient la supériorité pour le dessin des mains de Juste sur les artistes italiens, qu'il savait les peindre mieux charnues, sinon on ne lui aurait pas demandé de peindre les mains de Federigo agenouillé du tableau de Piero dei Franceschi au Musée de Milan. Car s'il y a eu divergence d'opinion au sujet de l'attribution de ce tableau, soit à Piero soit à Fra Carnevale, les critiques sont d'accord pour reconnaître que les mains sont dûes au pinceau de Juste de Gand (1).

Son dessin est d'ordinaire moins sec et moins dur que chez la plupart des peintres flamands de son temps. On constate cependant avec regret que son dessin est maintes fois incorrect, et il serait exagéré de vouloir le faire passer pour un grand dessinateur. La perspective laisse aussi bien un peu à désirer; elle est de loin inférieure à celle de Piero dei Franceschi et de Fra Carnevale.

Le Christ est le moins bien réussi. Le dessin pourrait être plus parfait. La figure trop longue est commune, le mouvement de Jésus avançant la jambe droite est roide et disgracieux. On dirait que l'artiste a voulu rester fidèle à la tradition moyennageuse représentant le Christ sous une forme laide, interprétant ainsi les paroles du prophète Isaïe (LIII, 2) ***non est species ei, neque decor***. Cela n'empêche pas que l'expression soit grave et impressionnante.

Joos Van Wassenhove drapait ses personnages avec une rare dextérité; les plis sont gracieux et ne présentent pas ces angles pointus qui caractérisent la plupart des peintres flamands du XV[e] siècle. Notre artiste est surtout resté flamand comme coloriste. Si le dessin est quelquefois faible et indécis, le coloris est merveilleux d'éclat et de chaleur, il est entièrement dans une note claire et brillante; la recherche des effets de clair-obscur, l'accentuation des reliefs y font défaut, mais les couleurs n'enchantent que mieux et c'est là un des côtés les plus originaux et les plus séduisants de cette œuvre. La robe du Christ est d'une teinte spéciale, différente de celle des autres personnages.

(1) Ricci, *Catalogo della R. Pinac. di Brera*. Bergame, 1908, n° 510; Lipparini, p. 110; Schmarsow, p. 80; Venturi, VII, 482. La pose de Federigo rappelle celle de Galeazzo Maria Storza, duc de Milan, priant pour obtenir la victoire d'une splendide miniature du Musée Wallace à Londres *(Catal. of the oil paintings and water colours* Londres, 1910, n° 759). Cette miniature, datée du 7 Avril 1475. est de Cristoforo de Predis qui avait peut-être vu le tableau de Piero. Seulement les mains de Galeazzo ne sont pas aussi bien achevées que celles de Federigo. On dirait que Piero s'est inspiré de Juste, pour le dessin des mains, dans son S. Michel de la National Gallery (n° 769, peint entre les années 1469 et 1474. Ricci, pl. LXIII). Il me paraît douteux d'attribuer ce S. Michel à Fra Carnevale, comme le fait M. Venturi (VII, 482); je le crois, tout comme on l'admet généralement, dû à Piero.

des autres personnages. Elle est d'un ton gris-bleu, et ce coloris est si propre à Joos Van Wassenhove que je le considère comme un des traits caractéristiques du maître. Aussi n'hésiterais-je pas à lui attribuer un tableau où je retrouverais ce ton gris-bleu. Je l'ai observé du reste à différents portraits de philosophes de la Galerie Barberini à Rome.

Les apôtres sont habillés de tuniques vertes, rouges-claires, jaunes, brunes; leurs cheveux sont blonds ou brun-chaud, un seul est noir et Judas est roux. Tout cela forme une gamme extrêmement brillante et riche; les dalmatiques des anges, planant au-dessus du Sauveur, complètent et relèvent cette admirable symphonie de couleurs; elles sont d'un bleu-verdâtre très-doux et tranchent de la manière la plus heureuse sur le fond bistre de l'abside.

La Communion des Apôtre de Juste de Gand est une des œuvres les plus remarquables du XVe siècle. Je l'ai examinée pendant bien longtemps afin d'en étudier tous les détails; et en quittant je me disais : ce tableau n'est plus tout à fait flamand, mais italien il n'est pas encore. A ce point de vue c'est une œuvre de transition. Ce tableau, qui ne fut jamais un triptyque (1), porte des traces d'influence de nos anciens maîtres, des Van Eyck et de Van der Weyden; mais le moins, quoi qu'on en ait dit, de Thierry Bouts. Juste fut influencé de plus, surtout pour ce qui concerne la perspective, par Piero et par Melozzo da Forli, mais exerça de son côté aussi une certaine influence sur le grand maître romagnol. Ce fut Juste de Gand qui apprit à Melozzo da Forli, ainsi qu'à Giovanni Santi, comment on doit employer les couleurs à l'huile. Nous pourrons du reste mieux établir ces influences respectives après que nous aurons étudié les portraits des philosophes.

Si la Communion des Apôtres est l'œuvre d'un maître sur lequel les peintres italiens n'ont exercé que bien peu d'influence, il n'en est plus de même des portraits des philosophes dont le caractère italien est bien plus prononcé (2). C'était pour peindre ces portraits que Federigo, comme nous l'avons dit plus haut, avait fait venir Juste de Gand à la Cour d'Urbin. Le cardinal-légat, Antonio Barberini, qui séjourna à Urbin en 1631, fit transporter les 28 panneaux à Rome. A la suite d'un partage de succession en 1812, quatorze restèrent dans la famille Barberini, en même temps que le portrait de Federigo avec son fils Guidobaldo, — ils sont conservés encore actuellement dans la Galerie Barberini, — et les quatorze autres échurent à la famille Sciarra Colonna. Ces derniers devinrent quelques années

(1) La Cène de Bouts était un triptyque, les volets s'en trouvent à Berlin (n°s 533, 539) et à Munich (n°s 110, 111). Le tableau de Juste a 2.65 de haut sur 3.30 de large; il fut bien restauré en 1899 par Centenari. SCATASSA, p. 541; L'*Arte*, III, 1900, p. 427. Mon appréciation différant en bien des points avec celle de M. SCHMARSOW, j'ai cru utile de reproduire celle-ci dans les annexes.

(2) L'étude la plus complète sur ces panneaux est celle de W. BOMBE, *Justus von Gent : das Studio und die Bibliothek des Herzogs Federigo da Montefeltro* (Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz), Berlin, 1909. Voyez aussi K. VOLL, *Josse van Ghent und die Idealportraits von Urbino* (Repert. f. Kunstwissenschaft, 1901, XXIV, 581-589); ART. JOHN RUSCONI, *Art Treasures of the Barberini Gallery* (The Connoisseur, 1908, XXII, 179).

années plus tard la propriété du trop fameux marquis Campana, lequel, de 1830 à 1860 se forma une collection importante de tableaux et d'antiquités qu'il plaça dans des salles du Mont-de-Piété de Rome dont il était le directeur. L'ensemble de ces collections, excepté quelques pièces vendues au Musée de l'Ermitage, fut acquis par l'empereur Napoléon III en 1861 pour la somme, fort élevée pour l'époque, de 4,560,440 francs; et c'est ainsi que les quatorze portraits Sciarra Colonna entrèrent au Louvre (1).

Ces portraits, de grandeur naturelle et à mi-jambes, représentent quelques pères de l'église, et surtout des philosophes, des poètes et des littérateurs tant chrétiens que païens. Ils étaient pendus au mur sur deux rangées; ceux d'au-dessus un peu plus grands que ceux de dessous (la mesure n'est pas égale : ils ont de 0,90 à 1,20 de haut sur 0,55 à 0,80 de large). A l'exception de Vittorino, Bartolus et Pietro d'Abano, les chrétiens se trouvaient au-dessus des païens et bien dans l'ordre suivant : Au mur occidental : S[t] Grégoire (Barb.) et S[t] Jérôme (Louvre), et au-dessous Platon (L.) et Aristote (L.); au mur septentrional : S[t] Ambroise (B.), S[t] Augustin (L.), Moïse (B.) et Salomon (B.), et au-dessous Ptolémée (L.), Boèce (B.), Cicéron (B.) et Sénèque (L.); au mur oriental : S. Thomas (L.), Scot (B.), Pie II (B.) et Bessarion (L.), et au-dessous : Homère (B.), Virgile (L.), Euclide (B.) et Vittorino (L.); enfin, au mur méridional : Albert le Grand (B.), Sixte IV (L.), Dante (L.) et Pétrarque (B.), et au-dessous : Solon (L.), Bartolus (B.), Hippocrate (B) et Pietro d'Abano (L.). A l'exemple des *elogia* placées au-dessous des *imagines* des anciennes familles patriciennes romaines, on lisait un éloge des personnages sous chaque portrait. Ces *elogia* nous ont été conservés par Schraderus et nous les réimprimons dans les annexes. Ces portraits soulevèrent l'admiration des contemporains au point que Raphaël, soit à l'instigation de son maître Timoteo Viti, soit parce que son père y avait coopéré, en dessina des copies (1499?) dont dix nous sont conservées dans le *Livre d'esquisses de Venise,*



MOÏSE

(1) VITET, *Le Musée Campana (Rev. des Deux Mondes*, 1862, XII) et *Etudes sur l'hist. de l'art.* Paris, 1864, I, 113; P. PERDRIZET et R. JEAN, *La Galerie Campana et les Musées français.* Bordeaux, 1907.

(2) Le livre, composé de 55 feuillets, contient 106 dessins. Les n[os] 1-15 sont dessinés au crayon, les autres à la plume. Les n[os] 98-101 ne me paraissent pas de Raphaël. MÜNTZ, *Raphaël.* Paris, 1900, p. 13, 17, 37; KRAUS, *Gesch. d. Christl. Kunst*, II, 376; R. KAHL, *Das Venezianische Skizzenbuch u. Seine Beziehungen zur Umbrischen Malerschule.* Leipzig, 1862. Le meilleur travail sur la question est de SCHMARSOW, paru d'abord dans les *Preuss. Jahrb.*, 1881, XLVIII et ensuite dans la *Festschrift zu Ehren des Kunsthistorischen Instituts in Florenz.* Leipzig, 1897.

Venise, dont un certain nombre de dessins (copies des portraits des grands hommes) et d'études doivent être attribués à Raphaël, comme j'ai pu m'en convaincre par un examen détaillé que j'en fis sur place il y a deux ans, nonobstant la thèse contraire défendue par quelques critiques, parmi lesquels je citerai M. R. Kahl, qui cherche à prouver que Pinturicchio en est l'auteur (2). Si les avis sont partagés au sujet de l'attribution des dessins du *Livre d'esquisses,* la discussion n'est pas moins vive pour les portraits eux-mêmes. Les rédacteurs des catalogues du Louvre ont varié dans leurs attributions. Reisch *(Not. des tabl. du Mus. Napoléon III.* Paris, 1865, p. 105-110) les attribue à un artiste flamand travaillant en Italie dans la seconde moitié du XVe siècle, et dans une note (p. 110), après avoir parlé de Juste de Gand, il dit : nous croyons pouvoir, sans témérité, les attribuer soit à l'un des habiles élèves qu'il devait mener avec lui *(sic),* soit à un peintre italien travaillant sous son inspiration. Both de Tauzia *(Ec. d'Italie et d'Espagne.* Paris, 1883, p. 269) dit : Ecole d'Italie, fin du XVe siècle, et dans une note, sans rien affirmer, il se contente d'écrire qu'on les a attribués à un flamand travaillant à Urbin sous la direction de Justus de Gand dont l'influence fut très considérable sur la plupart des peintres de l'Ombrie de la fin du XVe siècle, mais que le dessin exagéré de plusieurs et leurs chevelures bouffantes offrent une grande analogie avec la fresque de Melozzo du Quirinal. Crowe et Cavalcaselle attribuent toute la série à Girolamo della Genga, peintre, né à Urbin en 1476 et mort en 1551. Rusconi admet que quelques panneaux sont de Juste, d'autres de Giovanni Santi et de Melozzo da Forli auquel il attribue aussi le portrait de Federigo avec son fils Guidobaldo. Voll, Bombe, Cantalamessa *(Gall. naz. ital.* Rome, 1894, I, 86), Calzini *(Urbino e i suoi Monumenti.* Rocca S. Casciano, 1897, 150) et Okkonen *(Melozzo da Forli und seine Schule.* Helsingfors, 1910, 118-129) sont d'accord pour y reconnaître une œuvre de Juste de Gand, alors que Schmarsow *(Melozzo da Forli, Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte Italiens im XV Jahrhundert.* Stuttgart, 1886, p. 98-102) y voit le travail commun de Melozzo et de Juste, l'un ayant pris la plus grande part à l'invention et l'autre à l'exécution, vu que Federigo désirait des panneaux à l'huile. Certaines parties, surtout pour les panneaux supérieurs, moins visibles que ceux d'en dessous, auraient été peintes par Fra Carnevale et Giov. Santi.



BOËCE

Seulement Bart. Coradini (fra Carnevale) n'a pu y travaillé, car de 1461 à 1484,

1484, année de son décès, il fut desservant du fort de Cavallino, situé à six kilomètres d'Urbin.

Il me paraît superflu de discuter ces diverses attributions; seulement je ne puis m'empêcher de dire quelques mots de l'opinion de Schmarsow, celle-ci ayant été la plus scientifiquement exposée. Non seulement aucun document ancien vient corroborer cette thèse, mais de plus je ne connais aucun document qui établisse que Melozzo ait travaillé à Urbin. Que, dans ses nombreuses pérégrinations, Melozzo a dû s'arrêter plus d'une fois à Urbin, cela me paraît plus que probable, car de Forli à Urbin il n'y a pas bien loin, et le grand artiste romagnol avait dû entendre parler trop avantageusement du centre artistique qu'était devenue la Cour de Federigo pour ne pas chercher à s'y rendre et à examiner les travaux d'art qu'on y exécutait. Il s'y sera mis en rapport avec les artistes travaillant à Urbin, aura examiné leurs œuvres tout comme ceux-ci auront vu les œuvres de Melozzo de Rome et d'ailleurs; et, dans ce sens, on peut constater une influence réciproque; mais faute de documents précis, rien ne nous autorise à admettre que Melozzo ait travaillé à Urbin. Lorsque les archives restent muettes, les attributions proposées à cause de certaines ressemblances ou de quelques dissemblances sont le résultat d'impressions personnelles qui ne dépassent jamais la valeur d'une hypothèse. Pour les panneaux du Studio, ainsi que pour le portrait de Federigo, on peut serrer de plus près la question. Le portrait du prince et ceux des philosophes appartiennent à une même série, soit que l'on suppose que celui du prince ait été placé dans le Studio, soit que l'on admette, ce qui semble moins probable, qu'il fut destiné à une autre salle. On remarque au sommet du pupitre le bonnet ducal décoré de perles et de pierres précieuses; or ce ne fut que le 21 Août 1474 que son ami le pape Sixte IV investit Federigo de la dignité ducale. D'un autre côté, Guidobaldo y est représenté comme un enfant de quatre à cinq ans, ce qui nous conduit à l'année 1477, car l'enfant était né le 24 Janvier 1472. J'en conclus que le portrait non seulement n'a pas été peint avant la fin de 1474; mais, à cause de la représentation de l'enfant, il n'est guère possible de le dater d'avant 1477. Or, à cette date, un séjour de Melozzo à Urbin est impossible. En 1476 il décora de peintures la salle grecque de la Bibliothèque vaticane; et, en 1477, il exécuta dans la salle latine la principale de ses œuvres, représentant Sixte IV entouré de ses neveux et nommant Platina, préfet de la Bibliothèque. (Okkonen, p. 53 et suiv.). L'absence de documents et les indications chronologiques de la vie de Melozzo s'opposent donc à admettre qu'à cette époque l'artiste de Forli ait travaillé à Urbin. D'un autre côté nous possédons une notice qui est suffisamment précise pour attribuer la décoration picturale du Studio et le portrait du prince à Josse Van Wassenhove. C'est Vespasiano da Bisticci, celui-là même qui procura tant de manuscrits à Federigo, donc un contemporain bien au courant de tout ce qui se passait et de tout ce qui se faisait à la Cour d'Urbin, qui nous apprend que le prince fit venir un artiste flamand pour peindre les portraits. Schmarsow se rend compte de la difficulté (p. 101) et comme il ne peut

ne peut méconnaître la précision de la notice de Vespasiano, il cherche à l'expliquer en disant que Melozzo et Juste ont travaillé en commun. Cette interprétation du texte de Vespasiano me paraît abusive et je ne saurais l'admettre, même si les indications chronologiques ne s'y opposaient pas, comme nous venons de l'expliquer. Vespasiano nous dit que le prince manda un maître flamand pour peindre les portraits; et, après l'avoir fait venir à Urbin, Federigo lui aurait adjoint un maître italien, lequel aurait été chargé de la partie principale, c'est-à-dire de l'invention! Il me paraît que poser la question, c'est la résoudre. Qu'on ait permis à Juste de s'adjoindre des aides pour exécuter certaines parties secondaires ou pour travailler d'après ses dessins, cela semble tout naturel à cause de l'étendue du travail; mais faire venir un maître étranger qui dès son arrivée se fait remarquer par une œuvre aussi importante que l'est la Communion des Apôtres, et puis lui adjoindre un grand maître italien pour travailler en commun à l'œuvre pour laquelle on a appelé l'étranger, une telle supposition me paraît inadmissible. Si Schmarsow en arrive à cette hypothèse, c'est uniquement parce qu'il constate de nombreuses différences entre les portraits du Studio et la Communion des Apôtres, mais oublie que les portraits étant bien mieux conservés que le tableau du Corpus Domini, celui-ci ne nous sert qu'imparfaitement pour établir une appréciation sur la manière de Juste de Gand. Du reste presque tous les artistes ont eu diverses manières et chez Juste nous en constatons trois : celle de la Communion, celle des portraits et celle des allégories.

Tous les portraits ne sont pas d'égale valeur artistique; ceux qui étaient placés à la cymaise sont en bien des points supérieurs pour la plupart aux panneaux placés au-dessus. A mon avis, Juste a fait le plan d'ensemble, lequel est fort bien conçu, il se sera entendu avec le prince pour le choix des personnages dont il avait à peindre le portrait. On y a remarqué un certain parallélisme; notamment quatre Pères de l'Eglise et quatre philosophes de l'antiquité; quatre poètes et quatre législateurs; trois théologiens et trois littérateurs. Il aura fait d'abord les esquisses de portraits idéalisés en cherchant des modèles dans des œuvres existantes ou dans des personnages de la Cour d'Urbin. C'est ainsi que M. Bombe suppose avec raison (p. 125) que pour les portraits des personnages de l'antiquité, Juste s'est inspiré soit de bustes antiques, soit de miniatures qu'il rencontrait dans les manuscrits de la bibliothèque ducale (actuellement le Fond-Urbin de la Vaticane), ce qui peut expliquer en partie le caractère italien de certaines physionomies. Vittorino rappelle une médaille de Pisanello, et Moïse n'est pas sans ressemblance avec le Caterino Zeno de la Communion des Apôtres, tout comme S. Thomas d'Aquin fait songer au Saint du Musée Poldo Pezzoli de Milan (n° 598), que certains critiques attribuent à Piero dei Franceschi, tandis que M. Venturi (VII, 478) le croit du pinceau de Fra Carnevale. Pour Bartoli, je ne saurais admettre la ressemblance qu'y voit M. Okkonen (p. 125) avec le personnage qu'on aperçoit derrière Salomon dans la fresque d'Arezzo représentant la reine de Saba chez le roi Salomon (pl. 13, chez Ricci). Pour d'autres, l'artiste aura pris pour modèles des personnages de séjour

séjour à cette époque à la Cour de Federigo, mais il serait hasardé de proposer des identifications. Dans tous les cas, je ne crois pas que l'esquisse de Sixte IV ait été faite d'après nature. Quoiqu'on en ait dit, je ne constate pas de ressemblance entre le Sixte IV d'Urbin et le portrait de ce pape dans la fresque de Platina de la Vaticane. Du reste, je ne sache point que François de la Rovere, l'ancien général des Franciscains, se soit rendu à Urbin depuis son élévation au Souverain pontificat, élection qui eut lieu le 9 Août 1471; et c'est cependant parce qu'on a rapproché son portrait de celui de Melozzo qu'on a songé à voir dans les portraits du Studio la main du maître de Forli. M. Schmarsow (p. 100) soutient que c'est d'après ces esquisses, et non d'après les panneaux, que Raphaël a fait ses dessins de Venise (Homère, Virgile, Pietro d'Abano, Vittorino, Platon, Aristote, Cicéron, Sénèque, Ptolémée, Boëce, Moïse, Solon). Le jeune artiste les aurait trouvées dans l'atelier de son père ou de quelque autre peintre; et il fait cette supposition parce que l'on remarque de petites différences de détail entre les panneaux et les dessins. La chose est possible, mais me paraît peu probable. Raphaël n'a pas rencontré ces esquisses dans l'atelier de son père, Giovanni étant mort le 1er Août 1494 et les dessins datent probablement de 1499; de plus on ne comprendrait pas que Raphaël ait eu l'idée de faire ses dessins d'après des esquisses alors que journellement il pouvait aller voir les panneaux du Studio.

Juste a bien vite dû se convaincre qu'il lui était impossible d'achever tout seul un travail aussi important et a dû demander des aides, ce dont on se rend facilement compte en constatant les différences du faire assez marquantes pour plusieurs portraits. Quelques panneaux ont été complètement peints par lui, il y en a qui ont été achevés par d'autres artistes, il y en a même qui sont tout entiers peints par des aides, mais d'après des esquisses de Juste. Ainsi s'explique l'unité de conception et la diversité d'exécution. Je crois, en égard au coloris et aussi à l'expression plus réaliste et au dessin des mains (ainsi Boëce) que Juste a peint les Saints Grégoire, Jérôme, Ambroise, Augustin, ainsi que Moïse, Salomon, Platon, Aristote, Ptolémée, Boëce, Cicéron, Sénèque, Bessarion, Homère, Virgile, Euclide, Vittorino, Sixte IV, Dante, Pétrarque, Solon, Hippocrate et Pietro d'Abano. Tandis que S. Thomas, Duns Scot, Pie II, Albert le Grand, Bartoli semblent être d'un autre pinceau. Fra Carnevale n'a pu y travailler, ne se trouvant pas à cette époque à Urbin; celui qui a le plus collaboré à l'exécution de l'œuvre de Juste est Giovanni Santi; et ce qui justifie cette hypothèse, c'est que dans certaines œuvres de Giovanni on constate une influence directe de l'artiste flamand sur le père de Raphaël. Celle-ci est surtout sensible dans la belle Pietà de la Gallerie d'Urbin (n° 42), dans la Madonne de la famille Buffi, peinte vers 1489 (n° 41 de la Gallerie; Calzini, p. 30 et 37) et aussi dans son Christ, copié du Christ de la Communion, au point que quelques-uns (ainsi Gherardi, *Guida di Urbino.* Urbin, 1875, p. 73) considèrent ce tableau comme une étude de Juste pour son grand tableau; ce que je ne saurais admettre, car je ne puis comprendre que Juste aurait fait une étude *in tempera* pour un tableau

qu'il devait





SOLON.

SIXTE IV.

JUSTE DE GAND.

qu'il devait peindre à l'huile. Il n'y a pas lieu de s'étonner que ces portraits présentent déjà un caractère plus italien que le tableau du *Corpus Domini.* Non seulement l'artiste flamand avait étudié la peinture italienne à Florence, à Rome, probablement ailleurs encore; mais il séjournait depuis au moins trois ans à Urbin, y voyait journellement des fresques et des tableaux de divers maîtres italiens, y travaillait en même temps que le grand maître Piero; et, vivant dans ce milieu artistique d'un caractère italien si prononcé, il ne pouvait pas ne pas rester sans en subir une forte impression, laquelle s'accentuera de plus en plus au point qu'à la fin sa manière sera presque complètement italianisée. A tout prendre il a été peut-être plus influencé par Piero que par Melozzo, car il a travaillé avec Piero à Urbin, tandis que rien ne nous prouve qu'il ait eu des rapports suivis avec Melozzo, dont cependant il aura probablement pu examiner certaines œuvres. D'un autre côté, sachant que ses portraits étaient destinés au Studio du prince, il a dû tâcher de donner à son coloris un éclat qui fut en rapport avec la richesse des boiseries et surtout avec ce splendide plafond qui suscite encore actuellement l'admiration de tous les spectateurs. Ayant à peindre tant de portraits, il devait s'efforcer à éviter la monotonie tant par la variété des poses que par celle du coloris. Rien d'étonnant dès lors que le ton soit plus chaud pour l'un portrait que pour l'autre. Je ne rappelle que la chaleur du ton rouge et bleu du portrait de Solon, qui est avec le Moïse, un des meilleurs. Mais dans tout cela je ne vois pas ce qui peut faire songer à Melozzo. Quelle analogie peut-on constater, je me le demande, entre Sixte IV et la fresque de Platina, laquelle est, d'après les documents, incontestablement de Melozzo (Müntz, *Les Arts à la Cour des Papes pendant le XVe et le XVIe siècle,* III, Paris, 1882, p. 95; Okkonen, p. 48 et suiv.); et comment croire que l'artiste qui a peint les portraits est le même que celui qui a exécuté les fresques dont nous pouvons encore admirer le Christ au Quirinal et les anges musiciens à la Sacristie de S. Pierre? Ceux qui ont songé à Melozzo n'ont pas suffisamment étudié la manière différente dont les yeux sont traités par les deux artistes. Quelle différence d'expression, d'éclat, quelle différence de vie : idéale chez l'un, réaliste chez l'autre.

Le coloris rappelle bien des fois celui de la Communion. Dans plusieurs portraits, ainsi dans ceux de Salomon et de Moïse, on retrouve ce gris-bleu clair et ce jaune d'ambre que j'ai constaté comme étant un des traits caractéristiques du faire de Juste. Les mains sont presque toujours traitées avec cette force et ce potelé que nous retrouvons dans les œuvres de notre maître flamand. Si les figures ne sont plus si allongées, n'ont plus ce caractère pointu des Apôtres de la Communion, c'est que l'artiste cherche déjà à donner à ses tableaux cette grâce qui est propre aux peintures italiennes. Mais il reste toujours encore flamand par le fini des détails. Les portraits sont vivants, mais calmes et même quelque peu froids (1). De toutes les œuvres

(1) Berenson, *Dipinti italiani in Cleveland* (Rassegna d'Arte, 1907, p. 1-5) dit que dans la collection Holden se trouvent les portraits de Sixte IV et d'un savant Florentin, ayant fait partie de la série des portraits du Studio. Seulement les vingt-huit portraits dont Schraderus a transcrit les *elogia* sont au complet dans les Galleries du Louvre et Barberini. Sid onc l'assertion de Berenson cst exacte, ces deux portraits ne peuvent être que des copies. Okkonen, p. 122.

œuvres du Studio, la plus importante est certes le portrait de Federigo qu'on n'a qu'à comparer avec celui de la Communion des Apôtres pour être convaincu que les deux tableaux sont dûs au même artiste. Le duc est représenté de profil, non agenouillé comme le dit M. Schmarsow (p. 101), il l'attribue à Melozzo, qui croit que le tableau se trouvait dans la chapelle du château, — elle est trop petite pour que le tableau pût convenablement y trouver place; — mais assis dans un large fauteuil. La tête est nettement dessinée, les lèvres serrées, l'expression pensive et réfléchie. L'armure du prince est recouverte d'un manteau de pourpre à broderies de fil d'or; la jambe gauche porte la jarretière *(L'Arte,* 1901, IV, 203) et à ses pieds se trouve un casque à visière baissée. Le duc lit, avec une grande attention, dans un livre posé sur un pupitre décoré d'une rosace ajourée de fines arcatures d'un gothique tertiaire, rappelant un meuble flamand; sur le sommet est déposé le bonnet ducal. Sous le pupitre se tient debout le petit Guidobaldo, adorable de candeur et d'innocence; il peut avoir de quatre à cinq ans. L'enfant porte un large vêtement jaune décoré de perles et tient un petit sceptre de la main droite. Les mains de Guidobaldo sont traitées à la manière de Juste et celles du duc rappellent le tableau du Brera. L'expression du visage de Federigo est si vivante que Vespasiano dit qu'il ne lui manque que le souffle.

Ce tableau est une œuvre vraiment remarquable et d'une haute valeur artistique. Le fini des détails, — surtout pour le pupitre, — le coloris, l'expression grave et calme du prince, tout cela décèle le maître flamand; tandis que la grâce naïve du petit Guidobaldo révèle la trace indéniable de l'influence italienne. L'artiste qui était déjà suffisamment italianisé pour peindre un enfant comme l'a fait ici Juste de Gand, était à même aussi de concevoir et de peindre des œuvres presque complètement italiennes comme le sont les allégories.

Les murs de la seconde salle de la Bibliothèque, établie au rez-de-chaussée du château, étaient décorés de sept panneaux représentant par des allégories les sept arts libéraux formant le *trivium* et le *quadrivium*. Quatre nous ont été conservés : deux se trouvent au Musée de Berlin, les deux autres à la National Gallery.

Au-dessus des tableaux, on lisait l'inscription suivante, qui est rapportée par Schraderus dans ses *Monumentorum Italiæ libri quatuor* (p. 83) :

FRIDERICVS MONTEFELTRIVS	DVX VRBINI MONTIS FERRETRI AC
La Grammaire (perdue)	La Rhétorique (Nat. Gall.)
DVRANTIS COMES SERENNISSIMI	REGIS SICILIÆ CAPITANEVS GENERALIS
La Dialectique (Berlin)	La Géométrie (perdue)

SANCTAEQ(VE) R(OMANAE)	E(CLESIE) CONFALONERIVS	MCCCCLXXVI
L'Arithmétique (perdue).	La Musique (Londres).	L'Astronomie (Berlin).

Chaque art

Chaque art est personnifié par une jeune femme, assise sur un trône; à ses pieds est agenouillé un personnage identifiant la culture de cet art. M. Schmarsow *(Melozzo,* p. 130; et : *Ottoviano Ubaldini in Melozzo's Bild u. Giov. Santi's Versen,* publ. dans les Jahrb. d. K. Preuss. Kunstsammlungen, 1887, VIII, p. 67) a cherché à démontrer que les figures des allégories n'étaient autres que les portraits des filles de Federigo et que la plupart des pratiquants étaient leurs époux. D'après ces représentations les tableaux auraient dû être peints entre 1474 et 1476; cette dernière date est du reste indiquée par l'inscription transcrite par Schraderus. On pourrait cependant supposer que l'ensemble ne fut achevé que deux ou trois années plus tard, car les Allégories ont été évidemment peintes après les portraits des philosophes. Schmarsow propose les identifications suivantes :



LA DIALECTIQUE

La Grammaire : Guidobaldo et sa plus jeune sœur, Chiara;

La Rhétorique : Antonio Montefeltre, fils naturel de Federigo, qui épousa par après Emilia Pia da Carpi, avec Costanza, la quatrième fille du duc. Celle-ci se maria à Antonello Sanseverino, prince de Salerne;

La Dialectique : Le duc lui-même avec sa troisième fille, Agnesina, mariée en 1474 à Fabrizio Colonna;

La Géométrie : Roberto Malatesta de Rimini, mort le même jour que son beau-père Federigo, le 10 Septembre 1482, avec sa femme Elisabetta, l'aînée des filles du duc, née en 1461 et mariée en 1475;

L'Arithmétique : Giovanni della Rovere de Sinigaglia, avec sa femme Giovanna, fille puînée de Federigo, mariée en 1474;

La Musique : Costanzo Sforza de Pesaro († 19 Juillet 1484), beau-frère de Federigo et en même temps son gendre, car il épousa sa cinquième fille, Violante, laquelle se remaria à Galeotto Malatesta. (Cf. l'arbre généalogique des ducs d'Urbin dans DENNISTOUN, I). L'identification de Costanzo Sforza nous est prouvée par deux médailles de Giovanni Francesco Enzola de Parme (BOMBE, p. 132; FRIEDLÄNDER, dans : *Jahrb. der K. Preuss. Kunsts.,* II, 175).

L'Astronomie : Ottaviano Ubaldini, neveu (1) de Federigo († 1497. DENNISTOUN, I, 50, 369) et Pantasilea Baglioni, sœur de Brozo Baglioni de Pérouse.

(1) BOMBE, p. 133, dit qu'Ottaviano était le frère de Federigo. Par suite des nombreuses filiations naturelles, la généologie de Federigo est difficile à fixer. On est d'accord pour admettre que Federigo était un fils naturel de Guidantonio. Pour Giov. Santi (I, 30), Federigo et Ottaviano sont frères. D'après d'autres écrivains, Ottaviano est le fils de Bernardino Ubaldini della Carda, l'époux d'Anna (Aura), une sœur naturelle de Federigo; de sorte que Ottaviano serait non le frère, mais le neveu de Federigo. Cf. ANDREA LAZZARI, *de Conti Feltreschi di Urbino* (COLUCCI, *Ant. pic.,* XXI, p. 97).

de Pérouse. Ce fut à elle que fut confiée l'éducation des filles du duc après la mort de la princesse Battista (1472). On doit cependant faire remarquer, comme l'a fait M. Bombe, qu'il est difficile d'admettre qu'Ottaviano Ubaldini soit l'admirateur de l'astronomie, car ses traits ne rappellent en rien ceux de deux reliefs, portraits authentiques, dont l'un se trouve dans l'église de Mercatello et l'autre au château d'Urbin où l'on voit aussi, au-dessus de la porte de la bibliothèque, un portrait en relief de Federigo, sculpté par Francesco di Giorgio Martini da Siena (BUDINICH, p. 101; SCHRADERUS, p. 284).



LA MUSIQUE

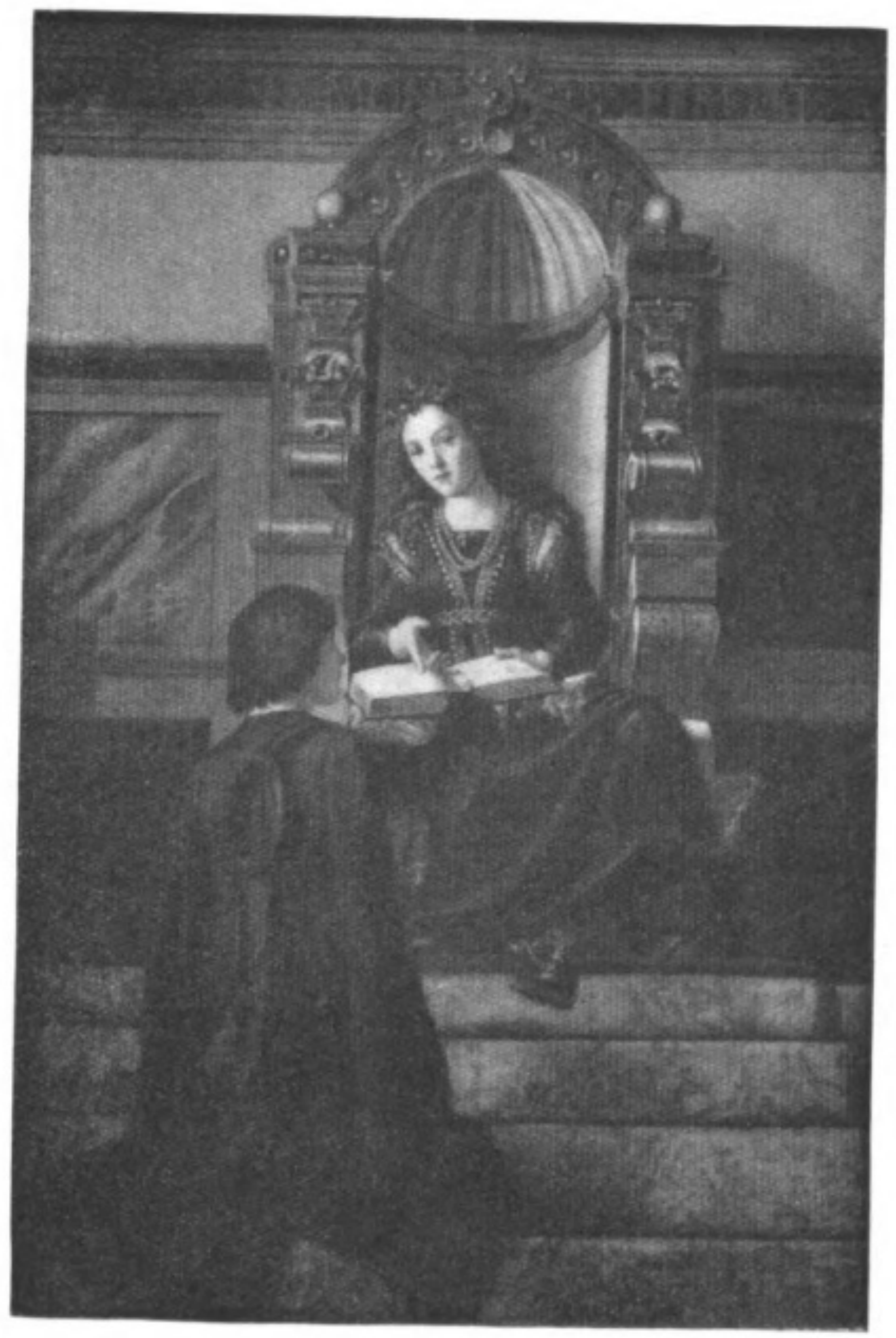
On peut du reste émettre des appréciations diverses au sujet de ces identifications (1). Toujours est-il que dans les quatre panneaux qui nous restent, nous avons des portraits, et qu'entre les portraits des Allégories on constate des ressemblances et des traits de famille. Ce qui nous engage d'autant plus à y reconnaître des princesses d'Urbin, c'est que toutes portent de riches habits rehaussés de perles, genre décoratif que recherchait le plus la princesse Battista, leur mère. M. Bombe (132, not. 4) rapproche les Allégories de la musique et de la rhétorique d'un buste d'une princesse urbinate que possède le Musée de Berlin (BODE, *die Italianische Plastik*. Berlin, 1891, p. 83), œuvre du célèbre Desiderio da Settignano (1428-1464), un élève de Donatello (2); et, comme ce sculpteur mourut en 1464, il veut y reconnaître une fille naturelle qui serait née à Federigo du temps de sa malheureuse union avec Gentile Brancaleoni († 1457), mariage qui resta stérile. Seulement, d'après Dennistoun, Federigo n'eut aucune fille naturelle, mais bien cinq fils naturels (Buonconte, Antonio, Bernardino, Agostino et Fregoso); et de plus Venturi dit, avec raison, que rien ne nous autorise à reconnaître dans le buste de Berlin une princesse d'Urbin (VI, 420). Cette identification n'est donc qu'une simple hypothèse.

Quoi qu'il en soit, il est incontestable qu'il y a des différences notables entre la manière des Allégories et celle des portraits des philosophes. Comme déjà on a contesté l'attribution de ces portraits à Juste de Gand, on doit d'autant moins s'étonner qu'on a voulu voir dans les Allégories l'œuvre d'un

(1) C'est ainsi que, pour les partisans des arts, M. SCHUBRING (p. 55) propose pour la géométrie, Paolo de Middelbourg; pour la rhétorique, Maestro Lazzari, qui fit à Federigo la lecture de l'Ethique d'Aristote, et pour l'astronomie, Ottaviano Ubaldini.

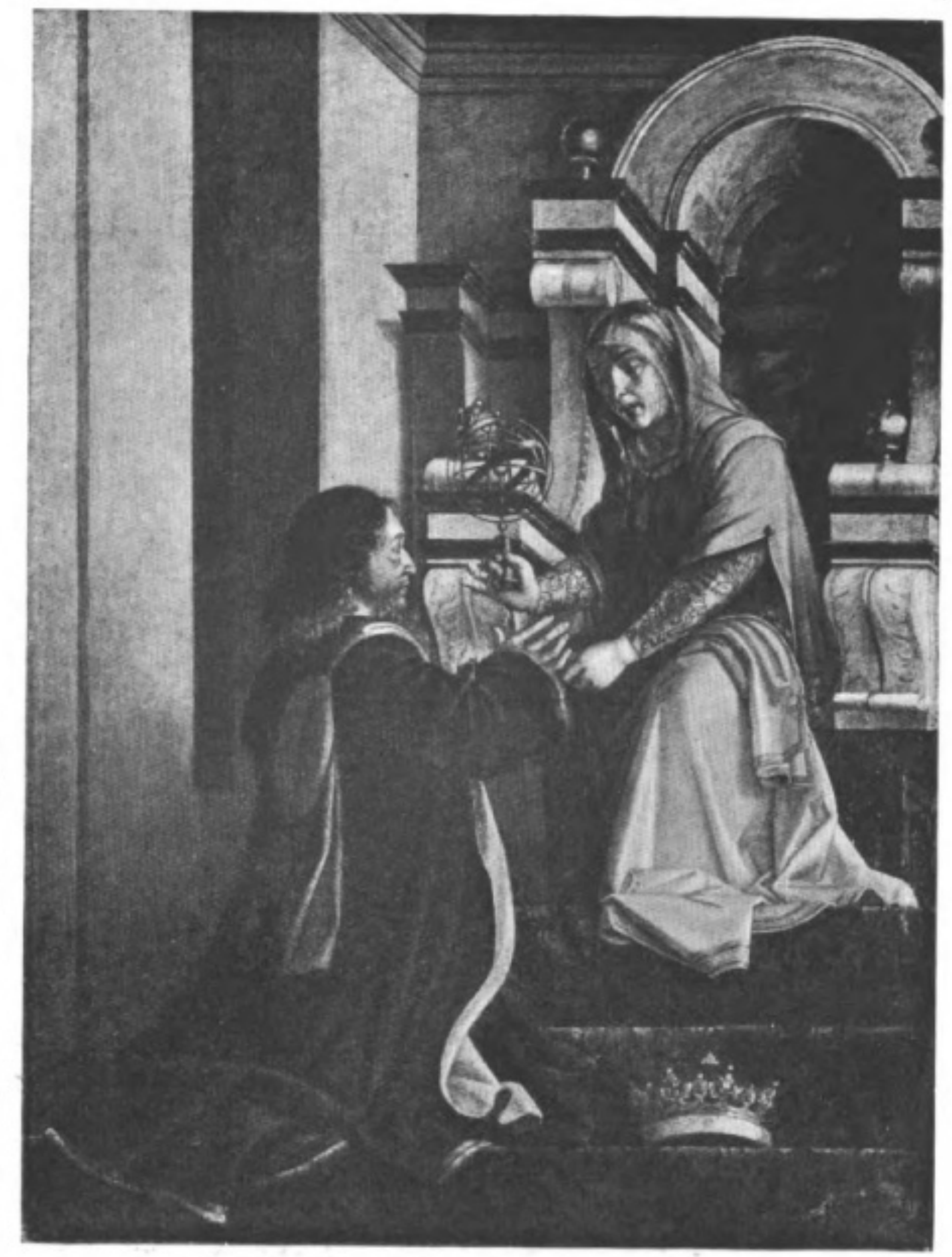
(2) Aussi cette princesse rappelle-t-elle un buste de femme de Donatello, conservé au Musée de Faïence.

NATIONAL GALLERY.



LA RHÉTORIQUE.

MUSÉE DE BERLIN.



L'ASTRONOMIE.

l'œuvre d'un autre maître. Les rédacteurs des catalogues de Berlin et de Londres, de même que M. Schmarsow, y voient, non plus comme on l'avait fait jadis une œuvre de Bartholomeo Suardi, mais un travail de Melozzo da Forli. Seulement, tout comme je l'ai fait observer à l'occasion des portraits, je cherche en vain un document qui établisse que Melozzo a travaillé à Urbin; et, pour autant que la chronologie du maître romagnol nous est connue, je constate qu'à l'époque à laquelle les Allégories ont été peintes, celui-ci était occupé à Rome. Les Allégories ne furent pas commencées avant le 21 Août 1474, date à laquelle Federigo fut créé duc à Rome par Sixte IV en présence de Giovanni della Rovere et de Girolamo Riario (DENNISTOUN, I, 220); et plus d'une ne peut avoir été peinte après 1478, si l'on admet les identifications de Schmarsow. En effet, en 1478, Federigo et ses gendres Costanzo Sforza et Roberto Malatesta luttaient l'un contre l'autre dans la guerre florentine, commencée en 1477; et il n'est guère possible d'admettre que, dans une même série de tableaux, l'artiste aurait peint les portraits de princes guerroyant dans des camps opposés.

La chronologie et le manque de documents m'obligent de rejeter l'opinion émise par M. Bombe, et que j'avais cru pouvoir adopter dans l'édition flamande de mon étude, selon laquelle Juste de Gand aurait peint les Allégories d'après des esquisses de Melozzo. D'un autre côté, je ne connais pas d'artiste, résidant à cette époque à Urbin (1), autre que Juste de Gand, auquel on puisse attribuer les Allégories avec quelque sérieuse probabilité. Je crois donc avec les savants VENTURI (VII, 310) et VOLL (p. 172) ainsi qu'avec CALCINI (p. 153), FIERENS-GEVAERT (I, 108) et PAOLO D'ANCONA, qui a fait des Allégories une étude des plus approfondies (*Le rappresentazioni allegoriche delle arti liberali nel medio evo e nel Rinascimento.* L'ARTE, 1902, V, 370), que les Allégories ont été peintes par Juste de Gand. Je sais bien que Schmarsow, dans son beau livre sur Melozzo (p. 84-94), cherche à prouver que ces panneaux ne peuvent être que l'œuvre du maître de Forli, mais il n'est pas parvenu à me convaincre. Il faut bien le reconnaître : en l'absence de documents précis, les attributions n'ont jamais qu'un caractère subjectif, surtout lorsque, comme c'est le cas ici, la présence de l'artiste au lieu de l'exécution, ne saurait être établie avec quelque certitude.

La description faite par Schmarsow des quatre Allégories est fort exacte et très-minutieuse; les moindres détails sont examinés; seulement ses déductions ne sauraient être admises. La Rhétorique ressemble, d'après le savant critique, à l'idéal de la beauté féminine de Sandro Botticelli, tandis que la pose de l'Allégorie rappelle celle du pape S. Marco de Rome, alors que la seule ressemblance est que les Allégories, tout comme le Saint Pape, sont assises sur un trône. Du reste le portrait de S. Marco (1469-1472) est très plastique, c'est une œuvre quasi-sculpturale, et ce caractère plastique qui s'observe plus d'une fois dans les œuvres de Melozzo,

(1) M. SCHMARSOW (p. 386) suppose qu'Ambrogio Borgognonc travailla à Urbin vers les années 1474, et y fut en rapport avec Melozzo, Bramante et Juste de Gand; mais ce n'est qu'une hypothèse qui ne s'étaie sur aucun document.

Melozzo, — ainsi aussi dans son Annonciation du Panthéon (Okkonen, p. 33, 36) — ne se rencontre dans aucune des Allégories. Les petites mains de l'Allégorie de la Musique et celles de Sforza sont tout à fait traitées dans le genre de Melozzo, nous dit-il; je ne saurais l'admettre, car les mains sont bien mieux dessinées que ce n'est d'ordinaire le cas chez Melozzo, lequel pas, plus que Piero, n'arrive presque jamais à peindre de belles mains; elles sont trop osseuses. Par contre M. Schmarsow reconnaît que les mains d'Ottaviano rappellent celles du Sauveur de Città di Castello chez lequel on retrouve aussi le même fini des détails que dans l'Astronomie. Ces caractères-là sont bien flamands, dit-il; mais c'est précisément pour cela que nous reconnaissons, tant dans les Allégories que dans le Sauveur, des œuvres d'un maître flamand. Bien plus, M. Schmarsow dit que l'expression du mouvement est italien et le fini de l'exécution flamand: ce qui nous prouve à l'évidence que nous avons affaire ici à un maître flamand, influencé par l'étude des peintures italiennes; et je suis convaincu que, lorsque nous possèderons les planches exactes des travaux de Melozzo que nous promet M. Ricci, lesquelles sans aucun doute vaudront celles qu'il vient de publier sur Piero, et que nous pourrons ainsi mieux comparer les œuvres, l'accord des critiques d'art sera unanime pour reconnaître que les Allégories ne sauraient être du pinceau du maître du Sixte IV du Vatican. Déjà maintenant, M. Okkonen, qui vient de publier un si savant travail sur Melozzo, n'hésite pas à affirmer, tout comme M. Bombe, que les Allégories sont l'œuvre de Juste de Gand.

En fait, nous avons ici des portraits traités à la flamande, tandis que dans les Anges et les Apôtres de la Sacristie de S. Pierre, nous admirons de splendides figures idéalisées. Dans plus d'un panneau, surtout dans celui de la Dialectique, les plis assez anguleux des draperies sont encore à la manière flamande, et il n'y avait qu'un artiste flamand pour peindre ces tapis d'un vert velouté avec ce fini de détails que nous retrouvons dans les quatre tableaux. Les brocards des manches de l'Astronomie sont dessinés avec une recherche extrême, et la couronne déposée sur la première marche de ce panneau est ciselée avec une rare finesse. La sphère armillaire présentée à Ottaviano nous apparaît comme la photographie d'une sphère réelle. Le coloris de la Musique est plus vif que celui des autres panneaux. En les comparant je trouve cependant que, surtout pour l'expression des figures, la Musique, la plus gracieuse de toutes, et la Rhétorique rappellent davantage le genre italien, la Dialectique et l'Astronomie, la manière flamande. Dans les quatre panneaux, l'architecture est bien trop lourde pour y reconnaître l'œuvre d'un peintre italien.

Comme l'a fait observer M. Schmarsow, la conception est dans le goût italien (1); elle est vivante et dramatisée et l'on peut dire, sans exagération, que jamais les arts libéraux n'ont été aussi artistiquement représentés que dans l'œuvre de Joos Van Wassenhove. Le sujet a été plus d'une fois traité.

(1) C'est aussi l'avis de M. Poupeye, dans sa remarquable étude sur l'état de nos connaissances des primitifs flamands (*Dietsche Warande*, 1910, p. 52).

d'une fois traité. Je citerai la mosaïque du XII[e] siècle qui servait de pavement à l'église de S. Irénée de Lyon (MEYNIS, *la Montagne Sainte, mémorial de la Confrérie des Saints Martyrs de Lyon.* Lyon, 1880, p. 87) et surtout le Triomphe de S. Thomas d'Aquin de la Chapelle des Espagnols de Santa Maria Novella (1322-1355) (1). Seulement Andrea da Firenze a conçu son sujet d'une toute autre manière. Les Allégories sont représentées assises, et les praticiens de chaque art sont assis au-dessous d'elles et leur tournent le dos. Il n'y a donc là rien de vivant; aucune union n'existe entre les arts et leurs admirateurs. Si Josse Van Wassenhove, comme c'est fort probable, a étudié à Florence, la fresque d'Andrea, il faut bien reconnaître qu'il a conçu son œuvre d'une manière bien plus parfaite et plus vivante. Les ressemblances entre les portraits des philosophes et les Allégories sont si nombreuses qu'on est bien obligé d'admettre qu'un même artiste a peint les unes et les autres, quoique l'influence italienne soit bien plus marquante dans les Allégories. La vie y est plus grande, plus dramatisée. Aussi je considère les Allégories comme l'œuvre la plus excellente qui nous soit parvenue de Juste de Gand.

Quantité de tableaux ont été attribués à Juste de Gand; il serait peu utile d'entrer dans de longs détails à ce sujet, d'autant plus qu'un grand nombre de ces attributions ne sont plus admises par aucun critique d'art. J'en ai dressé la liste dans une annexe. M. Morton Bernath, dans un appendice qu'il a bien voulu joindre à cette étude, signale quelques œuvres, anonymes jusqu'ici, et qu'il croit dûes au pinceau de Juste. Il m'est agréable de pouvoir, de cette manière, rendre mon travail plus complet, sans cependant vouloir prendre la responsabilité des identifications qu'il propose. Mais, avant de terminer, je crois utile de dire quelques mots de certains tableaux qui me paraissent avoir été peints par Joos Van Wassenhove. M. Okkonen (p. 124) parle d'un portrait du duc que lui a signalé M. Venturi et qui fait partie de la splendide collection de M[me] André, à Paris. Seulement on m'écrit de Paris que cette collection ne renferme qu'un seul portrait (REINACH. *Repertoire,* I, p. 93, Expos. de Bruges, n° 351), signé et daté de 1535, lequel représente Quentin Metsys, peint par l'artiste lui-même. Des recherches ultérieures pourront peut-être nous éclairer à ce sujet.

Il n'en est heureusement pas de même d'un tableau de Windsor Castle que M. Schmarsow (p. 102) a soigneusement étudié. Il se trouvait jadis à Florence dans la maison d'un paysan qui s'en servait comme table. Il fut nettoyé et quelque peu restauré et se trouve actuellement dans la Zuccarelli Room de Windsor Castle (Picture Gallery. Le *Guide to the State apartments* dit *The Duke of Urbino and his Son.* MELOZZO DA FORLI (?) *or* JUSTUS OF GHENT). Exposé au centre d'une salle mal éclairée, on ne peut l'étudier que bien imparfaitement, d'autant plus que le coloris a fortement faibli.

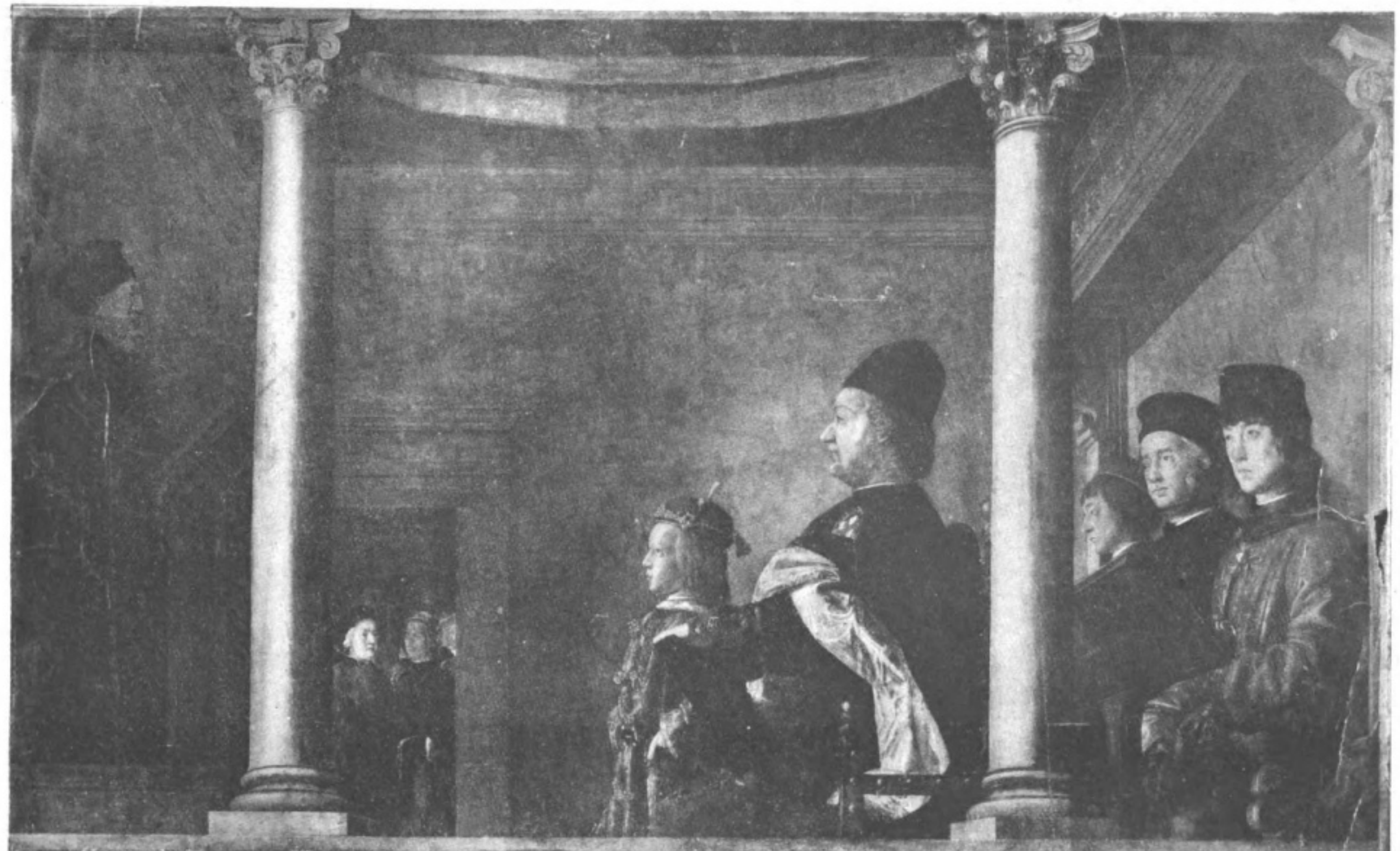
(1) VENTURI, *Les Triomphes de Pétrarque dans l'art représentatif* (Rev. de l'art anc. et mod. 1906, 89); *Storia,* V, 802; H. HETTNER, *Italienische Studien.* Brunswick, 1879, p. 112.

faibli. La photographie, reproduite ici pour la première fois, rend le tableau aussi clairement que possible.

Dans une grande salle, soutenue par deux colonnes composites et éclairée par un lanterneau, est assis Federigo, un manteau de velours rouge, auquel est attaché l'étoile de l'ordre de S. Georges, jeté sur les épaules, portant la jarretière au genou gauche, la tête coiffée du bonnet ducal. A sa droite se tient debout le petit Guidobaldo habillé avec une certaine recherche; le bonnet et les ornements du vêtement on ne peut plus détaillés. L'enfant paraît avoir de 7 à 8 ans, et en tous cas plus âgé que sur le portrait Barberini. En face du duc, de l'autre côté de la salle, on aperçoit un homme d'un certain âge, à barbe longue, coiffé du bonnet doctoral, habillé d'une ample toge noire. Il est debout derrière un pupitre et fait au prince une lecture que celui-ci écoute attentivement. Trois courtisans sont assis derrière le prince, et l'un ressemble étonnamment à un des assistants du groupe de Federigo de la Communion des Apôtres. Pour les deux tableaux, je proposerais de reconnaître dans ces trois auditeurs Ottaviano Ubaldini avec son fils (CALZINI, Urbino, p. 34) et Odasio, secrétaire de Federigo. Trois autres personnages sont debout dans l'embrasure de la porte ouverte du côté du lecteur. Le tableau, dont la frise porte l'inscription FEDERICUS DUX URBINI MONTISF..., ne peut être antérieur à 1479 étant donné l'âge de Guidobaldo. A l'exception du lecteur, tous les personnages sont représentés à mi-corps. Crowe et Cavalcaselle (III, p. 325) y voient une œuvre de Melozzo; mais j'estime, avec M. Schmarsow, qu'il faut l'attribuer à Juste de Gand. Rappelons que Melozzo cherchait des effets de perspective, dans la plupart de ses tableaux, par le *di sotto in su,* — ce en quoi il excellait, comme l'a si bien établi M. Okkonen (p. 81), — et de cela il n'y a pas la moindre trace dans le tableau de Windsor. De plus, il y a des défauts de disposition que Melozzo n'aurait jamais commis. Ainsi la distance entre les auditeurs et le lecteur est si grande que le centre du tableau est vide, véritable maladresse qui déplaît et froisse l'œil du spectateur. Le coloris foncé rappelle plus celui de Juste que celui de Melozzo. L'effet d'ensemble est bien celui d'une œuvre d'un maître flamand, l'expression placide et calme des personnages, le fini des détails, surtout pour le petit Guidobaldo, tout cela nous rappelle Van Wassenhove. Je ne saurais cependant admettre avec M. Schmarsow que ce tableau n'est autre que le portrait du prince, placé dans le Studio, dont Vespasiano da Bisticci dit qu'il était si vivant qu'il ne lui manquait que le souffle; car quelque expressif que soit le portrait de Windsor, il n'est guère aussi vivant que celui du Palazzo Barberini; et de plus le tableau de Windsor est trop grand pour avoir pu être placé dans le Studio du prince. (Cf. le plan du Studio reproduit dans Bombe, p. 113). D'après la place occupée dans le Studio par les portraits, il n'y restait de libre que 0.88 au mur oriental, la largeur de ce mur étant de 3.60, dont les portraits prenaient 2.72. Or, le portrait Barberini a 1.20 de haut sur 0.79 de large, tandis que le tableau de Windsor a 1.80 de large sur 0.90 de haut. Celui devait donc se trouver dans une autre place du château, peut-être dans la Bibliothèque où l'on

voyait aussi

WINDSOR CASTLE.



LE DUC FEDERIGO ÉCOUTE UNE LECTURE FAITE PAR PAUL DE MIDDELBOURG.

JUSTE DE GAND.

voyait aussi les Allégories. On a cru que le lecteur était le maître de Federigo, Vittorino da Feltre; ce qui n'est guère possible, le savant humaniste, né en 1378, étant mort à Mantoue le 2 Février 1447 (alias 20 Juillet 1449. VESPASIANO DA BISTICCI, II, 223; DENNISTOUN, I, 69). Comment aurait-on donc pu le représenter sur un tableau peint vers 1479, faisant une lecture en présence d'un enfant né en 1472? Schmarsow (p. 104) propose Lazzari da Gubbio ou Paul de Middelbourg (pas un Allemand, comme le dit le savant critique, mais un Zélandais), et donne la préférence à Maître Paul, parce que, le lecteur portant la barbe, on ne saurait y reconnaître un prêtre. Ceci n'est pas une raison déterminante, surtout au XV[e] siècle; du reste Paul de Middelbourg était aussi prêtre. Seulement le tableau n'est pas d'avant 1479 et Lazzari devint évêque d'Urbin en 1478 alors que Paul ne fut nommé évêque de Fossombrone qu'en 1494, et le lecteur n'est pas du tout représenté comme un évêque. Il y a du reste une autre raison qui nous engage à reconnaître dans le lecteur le portrait de Paul de Middelbourg. Nous savons que dans les dernières années de la vie de Federigo, Paul était très-assidu à la Cour d'Urbin, qu'il faisait des lectures au prince dont il devint même le médecin en 1481. Joos Van Wassenhove pouvait s'estimer heureux de trouver une occasion de peindre le portrait d'un homme qui était son compatriote, avec lequel il pouvait parler la même langue, qu'il rencontrait souvent à la Cour; et il devait être fier de voir qu'un homme de son pays était parvenu à se créer une si grande réputation de savant (Cf. mon étude : *Paulus van Middelburg en de Kalenderhervorming*. Anvers, 1911). Une autre conséquence est la suivante : le tableau n'ayant pas été peint avant 1479 et les Archives du *Corpus Domini* établissant que la Bannière ne fut peinte pour la Confrérie que vers le milieu de 1480, nous pouvons en conclure que Josse Van Wassenhove résida à Urbin au moins jusqu'en 1480. Comme manière le tableau de Windsor est moins italianisé que les Allégories.

Un tableau non moins intéressant est le *Salvator Mundi* de la Galleria communale de Città di Castello (1); il provient du couvent de S. Chiara delle Murate. On l'a attribué à plus d'un artiste. M. MAGHERINI GRAZIANI, dans son savant et magnifique ouvrage *L'Arte a Città di Castello* (Città, 1897, p. 215), sans l'étudier d'une manière spéciale, dit qu'on pourrait y voir une œuvre de Luca Signorelli; seulement je ne connais pas de peintre italien dont les travaux diffèrent tant les uns des autres que ceux du maître de Cortone : aussi n'oserai-je reconnaître comme étant de lui aucune œuvre qui ne soit authentiquée par quelque document. Pour BERENSON (*The Central Italian Painters,* p. 226) le *Salvator Mundi* est peut-être une œuvre de Piero dei Franceschi; Ricci le reproduit dans son Piero sans se prononcer sur l'identification; et M. SCHMARSOW se décide, malgré le caractère réaliste de l'expression qu'il lui reconnaît, en faveur de Melozzo (p. 61, 317). Avec raison, MM. VENTURI et OKKONEN (p. 124), y reconnaissent le pinceau de Juste de Gand.

Sur le fond

(1) 2[e] Salle, n° 18. Le catalogue se contente de l'indication : *ignoto del Sec. XV.* G. AMICIZIA. *Guida di Città di Castello*, 1899, p. 75. Le panneau a 0.525 de haut sur 0.36 de large.

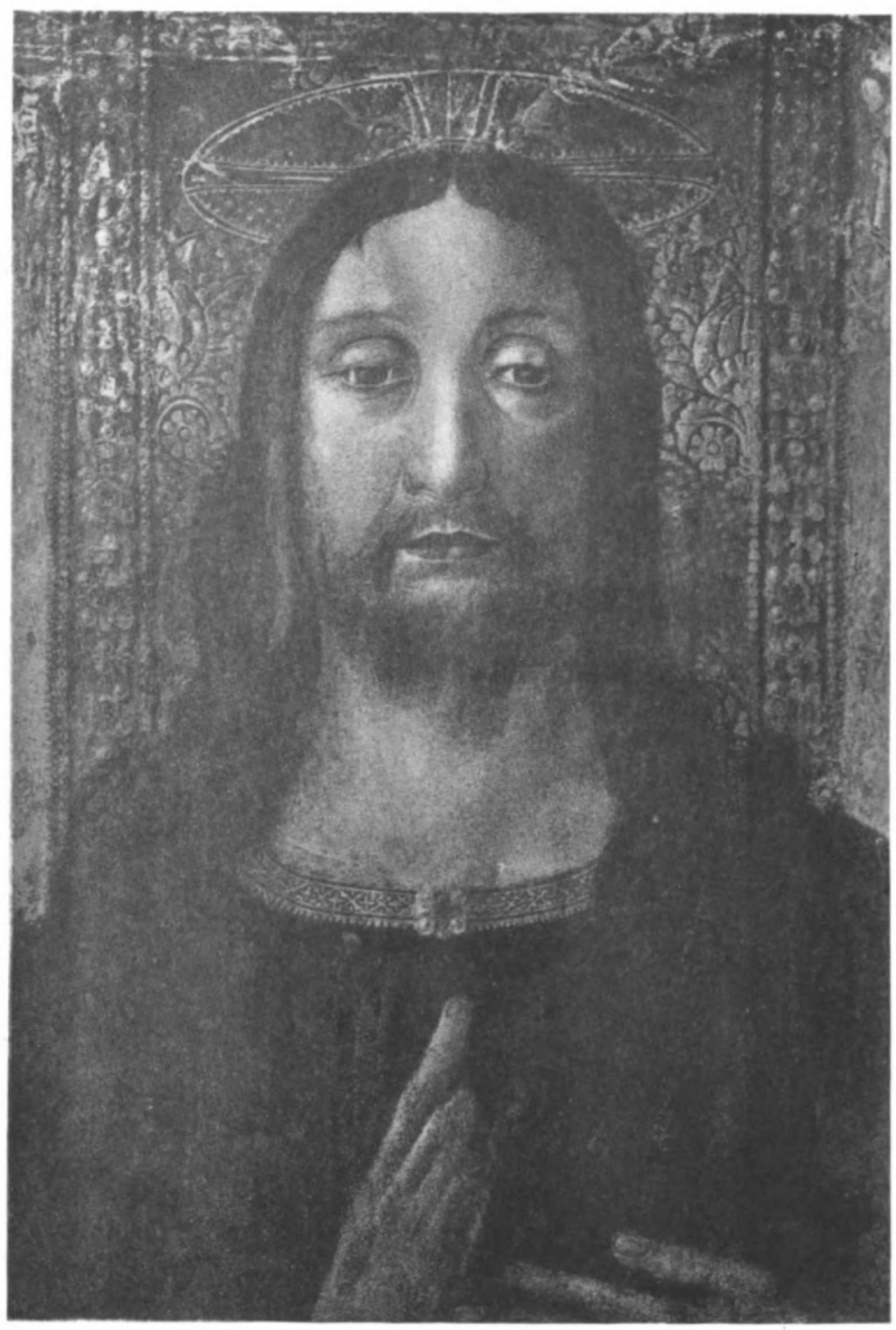
Sur le fond d'un éclatant tapis rouge à brocards dorés, les bords décorés de perles et de pierres précieuses, apparaît de face à mi-corps le Sauveur, la tête surmontée d'un nimbe crucifère. Une abondante chevelure, à raie médiane, retombe légèrement en boucles sur les épaules. Des gouttes de sang, traces de la couronne d'épines, découlent du large front. Dessus une tunique d'un rouge foncé, un manteau est rejeté sur l'épaule gauche. La main droite relevée semble bénir, tandis que de la gauche le Christ tient un globe terrestre transparent. La figure allongée est moins commune que celle de la Cène, le nez et les lèvres sont nettement dessinés, le menton est barbu et l'expression est des plus graves, très calme, très réfléchie et même quelque peu douloureuse.

C'est une œuvre réaliste; le type fait songer à Piero, mais l'impression d'ensemble est vraiment flamande, et le fini des moindres détails frappe peut-être plus que dans d'autres œuvres de Juste. Les mains seules diffèrent quelque peu de la manière dont il les traite habituellement. Ce petit tableau est un travail d'une grande valeur artistique; et, quoiqu'il semble influencé par Piero, je le considère, avec la Communion, comme le tableau de Juste le moins italianisé.

Reste la tapisserie de Boston sur laquelle MM. Morton Bernath et Destrée ont déjà appelé l'attention et y ont constaté tant d'indices du faire de Juste qu'avec une quasi-certitude on peut admettre que les tapissiers flamands, dont parle Vespasiano da Bisticci, l'ont exécuté d'après un carton de Joos Van Wassenhove. La tapisserie est divisée en quatre compartiments représentant la Création d'Eve, le Baptême et la Naissance du Christ et enfin le Crucifiement. Le Christ du Baptême et un Ange de la Nativité rappellent étonnamment les types de la Communion des Apôtres. Si nous avions à décrire ici la tapisserie dans tous ses détails, nous aurions à signaler encore plus d'une similitude avec le tableau du *Corpus Domini*. La disposition manque de simplicité, le nombre de personnages est trop grand et l'ensemble est quelque peu embrouillé. C'est une œuvre encore toute flamande, où l'influence italienne est quasi-imperceptible : aussi ne serions-nous pas loin d'y voir le premier travail exécuté par Joos Van Wassenhove après son arrivée à la Cour d'Urbin.

Arrivé au terme de cette longue étude, nous tenons à résumer en peu de mots les résultats que nous croyons avoir obtenus. Nous ne possédons aucune œuvre de l'activité de Joos Van Wassenhove pendant qu'il travailla en Flandre. Nous ignorons si, après son départ de Gand, il revint jamais dans sa patrie et la date de sa mort nous reste inconnue. Il séjourna à Urbin au moins jusqu'en 1480. Les œuvres produites par Juste pendant son séjour en Italie nous dévoilent trois manières. D'abord le caractère flamand prédomine et l'influence italienne est peu sensible. Cette période de son activité artistique est caractérisée par la Communion des Apôtres; sa seconde manière est déjà bien plus dans le genre italien et a pour type les portraits des philosophes. Enfin dans les Allégories, l'influence italienne est si forte que, n'était le fini des détails, quelques traits d'expression de certaines

GALERIE DE CITTA DI CASTELLO.



LE SAUVEUR.

JUSTE DE GAND.

certaines physionomies et la lourdeur de la partie architecturale, on pourrait prendre ces panneaux pour l'œuvre d'un artiste italien. Son coloris resta flamand, mais la technique n'est guères parfaite. D'un côté il a été influencé par la peinture italienne en ce que petit à petit ses œuvres perdent du caractère réaliste flamand, deviennent plus libres, plus gracieuses, en un mot plus idéalistes. L'étude des travaux de Melozzo et surtout de Piero lui a appris à perfectionner la perspective; et, comme il se trouvait à Urbin en même temps que Piero, il est plus que probable que ce maître, doublé d'un savant, qui fit de la perspective une science (1), l'aura entretenu bien des fois de ses théories. Les Flamands produisent la perspective comme par instinct (2) pour parvenir à présenter les objets tels qu'ils sont; les Italiens par contre y parviennent par l'étude en suivant des théories vraiment scientifiques. Malgré les progrès accomplis dans ce sens, il faut reconnaître que Juste ne parvint jamais à atteindre la perfection de la perspective telle que nous la constatons dans les œuvres de Piero et de Melozzo (3). D'un autre côté Juste de Gand ne fut pas sans exercer une certaine influence sur les maîtres italiens du XVe siècle. Ils apprirent de Juste à mieux soigner les détails et surtout à se servir de la peinture à l'huile. Nous avons constaté cette influence sur Giovanni Santi, nous en apercevons aussi des traces dans certaines œuvres de Piero et de Melozzo. Dans les fresques de la Sacristie de Lorette, qui sont non de Melozzo mais de Marco Palmezzano (Okkonen, p. 139), j'ai remarqué plus d'une influence flamande qui ne peut être dûe qu'à Juste, notamment certains types de l'entrée de Jésus à Jérusalem ainsi que ceux des prophètes de la coupole (Colosanti, *Loreto*. Bergame, 1910, p. 99-103).

Josse Van Wassenhove est le premier peintre flamand qui ait séjourné longtemps en Italie et qui y ait travaillé. De tous les peintres flamands du XVe siècle, c'est celui qui a exercé l'influence la plus notable sur les maîtres italiens; et, c'est aussi le dernier. A partir du XVIe siècle, c'est le contraire qui s'observe. Les Flamands furent pris alors d'un véritable engouement pour la peinture italienne; un séjour en Italie leur semblait une nécessité. Rares furent ceux qui résistèrent à ce mouvement. Il semblait à la plupart que pour être vraiment artiste, ils devaient abandonner les traditions nationales. Ce n'est pas le moment de discuter ici cette question, ni de rechercher si cet engouement a été favorable ou non à notre école. Comme le dit M. Max Rooses (*Bull. ac. roy. Belg.*, 1902, p. 594), « la grande personnalité de Rubens fut seule assez puissante pour y mettre fin en substituant sa propre domination à celle de l'étranger ». Il créa un nouvel art flamand; et cet art-là n'a plus rien de commun avec l'art flamand du XVe siècle, sinon qu'il garde les deux caractères essentiels propres à tout artiste flamand : le réalisme et le coloris.

(1) Il écrivit un célèbre traité : Petrus Pictor Burgensis, *de prospectiva pingendi*, publié, d'après le manuscrit de la Bibliothèque de Parme, par Winterberg et accompagné d'une traduction en allemand, à Strasbourg en 1899 (2 vol.). Cf. Witting, p. 150, 192. Sur la façade de la maison où il naquit, située au coin de la place où la municipalité de San Sepolcro lui éleva une statue, se lit l'inscription suivante : Ad onoranza / di Pietro della Francesca / nel secolo decimoquinto / pittore sovrano / dal cui magistro apprese il Perugino / li meraviglie del arte / e l'Italia i principi geometrici della prospettiva / qui ove dimoro il suo gran Giglio / e donde ascese di LXXXII anni ai celesti / pose nell' anno MDCCCLXXVI / grata e riverente la patria.

(2) Aussi bien des fois l'horizon est mal calculé. Je signalerai notamment une Annonciation attribuée à Peter Christus et un Mariage de la Vierge qu'on dit être de Bouts de la collection Dirk Johnson, de Philadelphie. *The Connoisseur*, 1908, XXII, p. 5 et 7.

(3) Ainsi sa perspective est défectueuse dans la Communion. Le groupe de Federigo y est en plus grande échelle que les autres groupes du tableau.

ANNEXES

I. — DOCUMENTS

1460.

In 't jaer Ons Heeren MCCCC en IX waren Regerders van Sinte Lucas, Lucas Codde en Jan Van Wouwe. Dit syn de vrymeesters die sy ontfangen hebben dit jaer. Joos van Wassenhove.

DE LIGGEREN, *uitg. door* PH. ROMBAUTS *en* TH. VAN LERIUS. Anvers, 1872, I, p. 13.

6 October 1464.

Kenlic allen lieden dat *Joos van Wassenhove* [scildere], bekend sculdich zijnde Janne De Vos, als deken vander neeringhe van den scilders in Ghend ende ter zelver neeringhe behouf, over den coop ende vrijheit vander zelver neeringhe, svors. Joos behouf, vj lib. gr. ende een zelverin scale troijscher maere, gheamelgiert inden bodem metten wapenen vander neeringhe ende den boort vergult, naer de costume versekert... borghen Daneel Rutaert ende Jan de Vos. Actum VI oct. LXIII.

Régistres scabinaux, fol. 8; E. DE BUSSCHER. *Recherches sur les peintres gantois des XIVe et XVe siècles*. Gand, 1859, p. 154.

13 Januari 1465.

Daneel de Rijke, scildere, bekent sculdich zijnde Jacob Van Bucxstale de somme van vijf ponden groten, goed scult, van *coope van coorne*, danof hij hem kent vernoucht zijnde vander leveringhen, te betaelne te Sinxenen... Borghen... Joos van Wassenhove ende Heinderic van Bueren [verlichtere met den pincheele], elc voor een vierendeel... Actum 13 Januarij LXV.

Rég. scab., fol. XXXVIIJ; DE BUSSCHER, p. 111.

5 Mei 1467.

Kenlic... dat Hughe van der Gous commen es..., kende ende lijde tachter ende sculdich sijnde Janne Clincke in den name ende als dekin van der neeringhen van den scilders in desen tijt ende ter selver neeringhen behout, de somme van VI ponden IIII s. gr... Ende al ditte over den coop ende vryhede van der voors. neeringhen, daer de voorn. Hughe toecommen es naer de rechten van diere... Borghen ende elc over al, Daneel van Lovendeghem ende Joos van Wassenhove. Actum V may LXVI.

Rég. scab., fol. 131. V. VAN DER HAEGHEN. *Mém. sur les documents faux relatifs aux anciens peintres, sculpteurs et graveurs flamands*. Bruxelles, 1899, p. 56.

1467.

Item ghegheven ten beveelne als boven [van scepenen] Joosse van Wassenhove, scildere, van XL scilden te makene metter wapene van den Paus vorn om de docteurs ende andere biechtvaders. Alleenlic die ghestelt waren boven den zetels omtrent den coor, naer werclaers van den cedulle... VIII sch. IIII d. gr.

Comptes de la Ville 1467-1468 (Eglise S. Jean).

19 Jan. 1468.

Kenlic zij allen lieden dat *Sanders Bening* bekent sculdich zijnde Janne Clincke, als dekin vander neeringhe vanden scilders, ende ter selver neeringhe behouf, de somme... ende ditte over den coop ende vrijhede vanden vierendeele vander voornoemde neeringhe, te wetene tverlichten... versekert up hem ende up al tzijne, ende voort zijn borghen elc ende al Joos van Wassenhove ende Hughe vander Goes. Act. XIX Jan. LXVIII.

Rég. scab., fol. LXVJ; DE BUSSCHER, p. 111.

19 Januari 1468.

Kenlic zij allen lieden dat *Agnnees van den Bossche*, weduwe van Heinric Crabben, commen es..., kende sculdich zijnde Janne Clincke, als dekin vander neeringhe vanden scilders..., borghen elc over al Lievin van den Bossche, haer broeder, ende Joos van Wassenhove. Actum XIX, Jan. LXVIII.

Rég. scab., fol. LXVI; DE BUSSCHER, p. 112.

1475.

Item up de betalinghe vanden jare LXXV draghende II lib. X s. gr. afgherekent Hughen den scildre XX sch. gr. dewelke de vrauwe moeder hem tachter ende sculdich was van houden resten mids dat de selve Hughe die XX sch. gr. voor haer verleyde ende betaelde doe Joos van Wassenhove te Rome waert troc, also dat vrau moedren wel kenlic es.

Arch. de l'Eglise S. Michel à Gand; V. VAN DER HAEGHEN. Avons-nous trouvé le véritable nom de Juste de Gand? *(Pet. Rev. de l'art en Flandre*, II, 1901, p. 110).

* * *

Giusto da Guanto de che fece la tavola della comunione del duca d'Urbino ed altre pitture.

VASARI. *Le Vite*. Firenze, Le Monnier 1849. Introd. C.VII, (I, p. 163. Cf. XIII, 149).

Giusto da Guanto, che fece quella nobil' pittura della comunione al duca d'Urbino.

L. GUICCIARDINI, *Descrittione di tutti i Paesi Bassi*. In Anversa, a presso Chr. Plantino, 1581, p, 143.

Joos van Gent die de edele schilderye van 't Avontmaal ghemaekt heeft voor den hertoge van Urbin.

L. GUICCIARDINI, *Beschryvinghe van alle de Nederlanden* 't Amsterdam, Willem Jansz, 1612, p. 79b.

Judocus Gandavensis, pictor nobilissimus, Huberti Eyck discipulus huius opus est, perelegans pictura Coenae Dominicae; quam in gratiam Ducis Urbini depinxit. Memoratur a Ludovico Guicciardino in sua Belgij descriptione et Georgio Vasari Aretino volumine de claris Pictoribus, Sculptoribus et Architectis.

Sanderus. De Gandavensibus eruditionis fama claris. Antverpiae. Gulielmus a Tongris, 1624, p. 79.

* * *

Della pittura n'era (Federigo) intendentissimo; e per non trovare maestri a suo modo in Italia, che sapessino colorire in tavole ad olio, mandò infino in Fiandra, per trovare uno maestro solenne, e fello venire a Urbino, dove fece fare molte pitture di sua mano solennissime; e maxime in uno suo istudio, dove fece dipingere i filosofi e poeti e tutti i dottori della Chiesa così greca come latina, fatti con uno maraviglioso artificio; ritrassevi la sua Signoria al naturale, che non gli mancava nulla se non lo spirito. Fece venire ancora di Fiandra maestri che tessevano panni d'arazzo, e fece fare loro uno fornimento degnissimo d'una sala, molto ricco, tutto lavorato a oro e seta mescolata collo istame; maravigliosa cosa le figure che fece fare, che col pennello non si sarebbono fatte le simili; fece fare più ornamenti alla camera sua a questi maestri.

Vespasiano da Bisticci. Virorum illustrium CIII qui saeculo XV extiterunt vitae (Angelo Mai, Spiciligium Romanum. Romae, 1839, I, 122); et aussi ed. LUDOVICO FRATI, Bologna, 1892, I, 295.

Ussumcassano potentissimo Re di Persia nel mandar, che fece ambasciatori a' Potentati Cristiani, ordinò loro particolarmente, che da sua parte lo visitassero (cioè Federico)... onde egli per lasciar viva la memoria di quel fatto, fece ritrarre se, e gli ambasciadori dal naturale nella tavola dell' Altar maggiore della confraternita del Corpo di Cristo in Urbino da Giusto Tedesco famoso pittore di que' tempi, e che per quanto si dice fu il primo che portasse in Italia l'uso moderno del dipingere a Olio.

BALDI, *Vita e fatti di Federigo di Montefeltro.* Roma, 1824, III, 241; P. LUIGI PUNGILEONI. *Elogio storico di Giovanni Santi pittore e poeta padre del Gran Raffaello di Urbino.* Urbino, per Vincenzo Guerrini, 1822, p. 64. Le livre de Baldi était achevé en 1604.

La chiesa (del Corpus Domini in Urbino) è d'architetura gotica divisa in due parti con un archo e suoi pilastri... Il quadro dell' altare maggiore è dei primi che si dipingessero a olio in tavola rappresentante la Cena degli Apostoli, è di mano di Giusto tedesco pittore habitante in Urbino al tempo del duca Federico Montefeltro, la cui effigie in esso è dipinta, ed anche dell' istesso pittore e d'altri. L'ornamento è di legno indorato antico con la base (predella) in cui si vedono alcuni miracoli del SS. mo Sacramento. Ed ai lati sono posti sul muro, con la cornice di legno dorato due pitture che anticamente servivano di stendardo di mano di Titiano, in tela, una la Cena degli Apostoli e l'altra della Ressurezione di N. S.

Descrizione della antica chiesa fatta d'ordine del Sig. D. Lattanzio Valentino Priore, e di tutta la sua suppelletile. Ms. des Archives du Corpus Domini, publié par E. SCATASSA. *Chiesa del Corpus Domini in Urbino (Repert. f. Kunstwissenschaft*, XXV, 1902, p. 438); PUNGILEONI, p. 66.

* * *

1465. Marzo 31. Giovanne de Luca altram. Zaccagna deve dare fiorini 33 e bol 22 della promesso che tece per la tavola.

Libro d'amministrazione della Fraternita (Archives du Corpus Domini). Libro B., p. 4; Pungileoni, *op. cit.*, p. 64.

Je transcris aussi les documents relatifs à Paolo Uccello qui vint à Urbin pour peindre la prédelle, et fut logé, tout comme Piero dei Franceschi en 1469, aux frais de la Confrérie.

1466. 20 marzo — bol. diciotto contanti a Niccolò oste de la stella, furono per pagare l'osteria al dopintore da Folignie (cette maison existe encore, tout comme au XVe siècle, dans la Contrada Raffaello).

1467. 6 febraro. Paulo Ucelli di avè fior, diciotto e bol. sedice.
1467. 10 agosto — bol. trentaquattroa Paulo Ucelli e per lui a Niccolò de la Stella.
1467. 30 agosto — bol. venticinque de conto per lui Batisto de mtro Agostino a Fulino dal Ponte asieme per vettura 125, de gesso vulterriano e altri colori li portò da Fiorenza.
1467. 18 settembre — bol. doi per un mazo de archi comprato per un caratello de Paulo Ucelli.
1467. 22 settembre — bol. sei per un bigonzo d'uva comprato da Batista del Gallo per Paulo Ucelli.
1467. 19 ottobre — bol. vintuno dè a Paulo Ucelli et bol. uno per un fascio di paglia per lo letto.
1467. 20 ottobre — bol. cinque par uno stora per acconciare il letto a Paulo Ucelli.
1467. 13 decembre — bol. cinquanta doi a Paulo Ucelli, cioè quaranta ci dà Gustino de Vedutole per una catassa de legne e bol. dodice limulinara per doi tracassi a conto de Paulo.
1467. 25 decembre — bol. quatro per fatura d'un paro de calze a Paulo Ucelli.
1467. 26 decembre — bol. dicianove per un giubone di Paulo Ucelli.
1468. 2 genaro — bol. uno per carta per impanare una finestra per Paulo Ucelli.
1468. 28 genaro — bol. decenove a Paulo Ucelli per le scarpe.
1468. 6 febraro — bol. trentacinque a Paulo Ucelli per panno scarlatino.
1468. 27 febraro — bol. cinquanta a Paulo Ucelli e per lui a Bartolomeo Bisconta per lo nolo del letto.
1468. 16 aprile — bol. decenove sono per braccie 2 5/8 de fostagno milanese e per braccia 1 1/8 de scarlatino per Paulo Ucelli.

LIBRO, B.; SCATASSA, p. 442.

1468. Agosto 10 — Batista di mro Agostino Santucci (medico) duc. due d'oro a Paulo Ucelli.
Paulo Ucelli deve avere fiorini nove. Cola per la taula a conto di Paulo Ucelli.

LIBRO, B.; PUNGILEONI, p. 75.

1468. 4 settembre — bol. cinque a Marino de la Valle et Giacomo ser Tomasso che segarono un legno per la tavola da dipingere.
1468. 6 settembre — bol. uno a Sante (le grand-père ou plutôt le père de Raffael) da Colbordolo per una mano di cacio, detti a Bartolomeo Bistone per fare la colla per la tavola.
1468. 22 settembre — bol. quatro per acuti (clous) comprato Batista de mro Agostino per fare racconciare certe cose in la fraternita a Paulo Ucelli.
1468. 12 ottobre — bol. cinque a Dionigie de mro Niccolò per una stora per fare accunciare in la fraternita a Paulo Ucello.
1468. 17 ottobre — bol. cinquantasette sonno per pane detti più a Paulo Ucelli dopintore come fa fede Batisto de mro Agustino.

LIBRO, B., SCATASSA, p. 443; SCHMARSOW, *Mel. da Forlì*, 359.

1468. 31 ottobre — fior. tre a Paulo Ucelli e fiorini doi quando tornò da Fiorenza.

LIBRO, B , PUNGILEONI, p. 75.

* * *

1468. Tre partite pagate per l'elemosina promessa per la tavola *a conti di Battisto (di Maestro Agostino Santucci Medico).*

LIBRO, B., PUNGILEONI, p. 65.

1469. Aprile 8. Bol. dieci, cont^e a Gioh^e de Santi da Colbordolo per fare le spese a m.ro Piero del Burgo ch'era venuto a vedere la taula per farla a conto della Fraternita.

LIBRO, B.; PUNGILEONI, p. 75; SCATASSA, p. 440.

1470. a ei 8 settembre — bol. ventinove a Manuelle de la Foglia per doi tavole d'albero per fare la tavola del quadro.
1471. ultimo febraro — fiorini diece et bol. undice Bartholomeo de m.ro Gaspare per fatura del quadro de la tavola et per doi tavole.
1473. 12 febraro — bol. quarantadoi e mezo quali ce ha fatti boni mro Giusto dopintore, in pagamento de la tavola per il vino.
1473. adi 11 aprile — fior. uno a m.ro Giusto dopintor per lo primo pagamento.
1473. 2 settembre — bolognini a mro Giusto dopintore quali mro Giusto le fe boni a Guido del pagamento de la tavola.
1473. 9 settembre — bol. 64 a mro Giusto depintore.
1473. adi 6 decembre — Francesco de Giov. spitiale fiorini cinque e bol. dodece per onza una et ottave doi de azura oltra marino e pezzi ottantadoi d'oro battuto, da ditta fraternità, ebbe da guido (sindaco del Corpus Domini), per la Insegna de S. Giovanni et erano della Fraternità.

LIBRO B.; SCATASSA, 441; SCHMARSOW, 361.

1474. Marzo 7. Fiorini 15 d'oro dati dal Conte Federico per aiuto della spesa della tavola a Guido di Mengaccio per la fraternita. LIBRO, B.; PUNGILEONI, 65.

1474. Ottobre 25. Fiorini 40 e bologn. 33 1/2 spesi in pezzi 4700 d'oro battuto per la tavola.

A dì d°. Fiorini 300... a Mtro Giusto da Guanto depintore per fiorini 250 d'oro a lui promessi per sua fatica per depingere la tavola della Fraternita.

A di d°. Fiorini 250 d'oro, li d. sono per tanti che Guido di Mengaccio ha dato contanti a Mtro Giusto da Guanto depintore per la promessa gli fu fatta per dipingere la tavola. Avemone el queto per mano di ser Francesco di Pietro da Spelle, et anche è accesa la scripta tra noi e Mtro Giusto, et è in mano di Giohanni di Luca perchè non fece el dovere, et da noi fo intieramente pagato a conto di Guido in questo a carte 73. Lire 600.

LIBRO, B.; PUNGILEONI, 65.

1475. A di 7 marzo — E più tela a Mtro Giusto depentore che diceva voler fare un insegna bella par la fraternità. LIBRO B.; PUNGILEONI, 65; SCATASSA, 441.

1480. A di 4 giugno — bol. ventisetti per fare depegnare la croce e li pali degl' angeli e de l'insegna.

1480. A di 29 ottobre — bol. vintotto per braccia quatordice de tela per coprire il Crocifisso a l'alture de fora e per quattro palle da portarsi nante (pour) la insegna.

* * *

1536. 15 giugno — a mro Evangelisto pictor bol sei per haver dipinto il Crocifisso dell'Insegna.

1539. 22 febraro — a Pier Vito (fils de Timoteo) e mro Evangelista pictoris devono havere fior. doi per havere aralaminato (restauré) la insegna vechia. LIBRO B., SCATASSA, p. 441-442.

Duae insignes tabulae ut feruntur celebris fama Tiziani de juribus societatis Corporis Christi, postquam illis aliquo tempore usa fuit pro vexillis Societatis, adminita de presioso opere caute custodiendo in formatas tabellas confixit. Mgr. TOMMASO MARELLI, apud PUNGILEONI, p. 68.

1542. 4 decembre — a meser Titiano pictore in Venetia scudi venti d'oro in oro a grossi ventidue per scudo, mandatagli per Giovanni Antonio Tagtiagola. a Cristoforo Buffa bolog. ventitre e denari sei per aggio delli scudi dieci d'oro. a Gio. Ant. Tagtiagola, corriero venetiano bolog. otto per haver portato a Venetia li ducati scudi venti d'oro.

1543. 24 aprile — a aggio de scudi quatro d'oro tolti per mandare a Venetia a meser Titiano, bol. uno e denari sei.

1543. 25 aprile — a ser Bonaiuto dè Bonaiuto scudi diciotto d'oro in oro per portare a Venetia a meser Titiano per conto dell' insegna fior. 60, bol. 15.

1544. 5 febraro — a meser Titiano pittore fiorini dodice e bol. tre in scudi sette d'oro in oro per resto del pagamento dell' Insegna, mandatali a Venetia per Giovann. Matteo curriero venetiano.

1544. 15 maggio — bol. a mr Pier Vita per aver dipinto attorno l'insegna nova.

1544. 1 giugno — a spese per la Insegna da condurla da Venetia qui in Urbina bol. venticinque.

1544. 12 giugno — bol. sei a mro Pier Vito per aver dipinto il palo dell' insegna.

1544. 19 giugno — ad Antonio Compagnino bol. 23 per agati e broche per imbrocar la insegna et per fare il telaro e la cassa a ditta insegna.

1545. 13 maggio — a mro Pier Vita per pezzi 14 d'oro per indorare la palla che và in cima del palo de insegna.

1546. 20 aprile — bol. die ce a Pier Vita per il fregio d'intorno all' insegna nova.

1546. 25 giugno — a mro Pier Vita per aver fatto il fregio all' insegna nova bol. cinquanta.

LIBRO, B., SCATASSA, p. 443, 444.

* * *

Oltre la libreria v'è una cameretta destinata allo studio nell' appartamento principale, d'intorno alla quale sono sedili di legno con gli appoggi ad una tavola nel mezzo, lavorato il tutto diligentessimamente d'opera di tarsia e d'intagli. Dall' opera di legno che cosi ricopre il pavimento come la muraglia d'intorno all' altezza d'un uomo o poco più infino alla soffita, le facciate sono distinte in alcuni quadri in ciascuno dè quali è ritratto qualche famoso scrittore antico o moderno con un breve elogietto nel quale restrettamento si comprende la vita di ciascheduno di loro.

BERNARDINO BALDI. Cf. K. VOLL : *Josse van Ghent und die Idealportraits von Urbino.* (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, p. 55.)

* * *

Voor de beeldenbraeken, de kerke van St Jans was de peerel van de oude meesterstukken, meester Geeraert van der Meere van Gent, had een Mariabeeld geschilderd, ende Judocus van Gent, discipel van Hubertus van Eyck, een tafereel verbeeldende de St Jans onthoofdinge.

Ms. Delbecq; V. VANDER HAEGHEN. *Mém. sur les documents faux*, p. 112.

A chaque côté de l'entrée du Chœur (Kerk van S. Jacob te Gent), on voit deux tableaux peints par *Justus* de Gand, qui étoit disciple de *Jean van Eyck*, et en grande réputation environ l'an 1450.

G. P. MENSAERT. *Le peintre amateur et curieux*. Bruxelles, 1763, II, p. 36.

II. — ELOGIA POUR LES PORTRAITS DU STUDIO DE FEDERIGO (1)

Mur occidental :

GREGORIO IN CAELUM RELATO.
Ob morum sanctitatem, librorum quoque elegantiam testatam, gratitudo Christiana memor.
(Barberini, 74, 1,19 × 0,70).

HIERONYMO.
Ob fidei Christianae praecepta doctrina elegantiaque illustrata Fed[ericus] aeternitatis gratia pos[uit].
(Louvre, 1631; 1,17 × 0,68).

Au-dessous :

PLATONI ATHENIEN[SI].
Humanae diuinaeque Philosophiae antistiti celeberrimo, Fed[ericus] dicauit ex obseruantia.
(Louvre, 1637, 1 m. × 0,76).

ARISTOTELI STAGIRITAE.
Ob Philosophiam rite exacteque traditam Fed[ericus] posuit ex gratitudine. *(Louvre,* 1638, 1 m. × 0,76).

Mur septentrional :

AMBROSIO.
Ob spretos fasces consulares, susceptum Christianum nomen et ornatum Latini sermonis iucunditate Fe[dericus] pos[uit]. *(Barberini,* 65; 1,19 × 0.70).

AGUSTINO.
Ob sublimem doctrinam coelestiumque V.V. [verborum] indagationem luculentissimam post[eritatis ?] edecti[?] F. C. [fieri, peut-être aussi Federicus, curauit]. *(Louvre,* 1632; 1,16 × 0,62).

MOISE JUDAEO.
Ob populum seruatum diuinisque ornatum legibus posteritas Christiana pos[uit].
(Barberini, 72; 1,15 × 0,80).

SALOMONI.
Ob insigne sapientiae cognomen Fed[ericus] homini diuino P. C. [poni curavit ?].
(Barberini, 63; 1,15 × 0,78).

Au-dessous :

CL. PTOLEMAEO ALEX[ANDRINO].
Ob certam astrorum dimensionem, inductasque orbi terrarum lineas, uigilijs laborique aeterno Fed[ericus] dedit. *(Louvre,* 1639, 0,97 × 0,68).

FL. BOETIO.
Ob cuius commentationes Latini M. Varronis scholas non desiderant, Fed[ericus] Ur[bini] princeps pos[uit].
(Barberini, 93; 0,98 × 0,67).

M. TULLIO CICER[ONI].
Ob disciplinarum uarietatem, eloquentiaeque regnum Fed[ericus] D[ux] dic[avit] P. P. P. [Patri Patriae *Proclamato*, d'après BOMBE; peut-être *posuit*] ex persuasione. *(Barberini,* 101; 1,02 × 0,79).

ANNAEO SENECAE CORDU[BEN]S[I].
Cuius praeceptis animus liberatur perturbationibus, excoliturque tranquillitas. Fed[ericus] erexit.
(Louvre, 1636; 1 m. × 0,76).

Mur oriental :

THOMAE.
Aquin[ati] cuius diuinitas Philosop[iae] Theologiaeque commentationibus ornata est, dic[avit] ob uirtutem egregiam. *(Louvre,* 1633; 1,14 × 0,76).

SCOTO.
Ob sublimes cogitationes, coelestiumque V. V. [verborum] assectationes accuratiss[imas] Fed[ericus] Doctori acutiss[imo] pos[uit]. *(Barberini,* 98; 1,20 × 0,76).

PIO II. PONTIF[ICI] MAX[IMO].
Ob imperium auctum armis, ornatumque eloquentiae signis Fed[ericus] pos[uit] magnitudini animi laboribusque assiduis. *(Barberini,* 104; 1,16 × 0,56).

(1) Ils furent publiés dans : *Monumentorum Italiae, quae hoc nostro saeculo et a Christianis posita sunt, libri quatuor. Editi a* LAURENTIO SCHRADERO HALBERSTADIEN : *Saxone.* Helmaestadii, MDXCII, p. 283; d'où N. CHITRAEUS les copia pour ses *Variorum in Europa itinerum deliciae apud Christophorum Corvinum,* 1599, 1606 et par après par FR. SWEERTIUS, pour ses *Selectae Christiani orbis deliciae ex Urbibus, Templis, Bibliothecis, et aliunde.* Coloniae, CIↃICCIIX, p. 129; Cf. BOMBE, p. 115.

Schraderus publie un poème latin de 38 vers que Sweertius ne reproduit qu'en partie et qui décorait un des murs de la Bibliothèque. Cf. K. VOLL, *Josse van Gent und die Idealportraits von Urbino* (Repertorium f. Kunstwissenschaft. Berlin, XXIV, 1901, p. 55).

BESSARIONI.

Graeci Latinique conuentus pacificatori, ob summam grauitatem doctrinaequae excellentiam Fed[ericus] amico sapientiss[imo] optimoque posuit. (*Louvre*, 1627; 1,15 × 0,50).

Au-dessous :

HOMERO SMYRNAEO.

Cuius poesin ab diuinam disciplinarum uarietatem omnis aetas admirata est, assecutus nemo post, gratitudo pos[uit]. (*Barberini*, 95; 0,95 × 0,76).

P. VERG[ILIO] MARONI MANTUANO.

Ob illustrata numeris heroicis Rom[ana] incunabula imperiique poeseos diuinitate Fed[ericus] dedit furori sublimi. (*Louvre*, 1628, 0,95 × 0,63).

EUCLIDI MEGAREN[SI].

Ob comprehensa terrae spacia lineis centroque Fed[ericus] dedit inuento exactissimo. (*Barberini*, 86; 0,95 × 0,50).

VITORINO FELTREN[SI].

Ob humanitatem literis exemploque traditam Fed[ericus] Praeceptori sanctiss[imo] pos[uit]. (*Louvre*, 1618; 0,95 × 0,63).

Mur méridional :

ALBERTO MAGNO.

Ob res natarales aemulatione Aristotelica perquisitas, immensis uoluminibus posteritati curae S[mae], benem[erito] pos[uit]. (*Barberini*, 99; 1,16 × 0,55).

XYSTO IIII, PONT[IFICI] MAX[IMO].

Ob Philosophiae Theologiaeque scientiam ad Pontificatum traducto dic[avit] benignitati immortali. (*Louvre*, 1626; 1,16 × 0,55).

DANTI ANTIGERIO (?) (Antignio chez Schraderus).

Ob propagatos numeros, poeticamque uaria doctrina populo prescriptam posita benem[erito]. (*Louvre*, 1630; 1,10 × 0,64).

PETRARCHAE.

Ob acerrimum ingenium, suauiss[imae] que ingenuitatis doctrinam, posteritatis laeticia lususque dicauere B[ene] M[erito]. (*Barberini*, 92; 1,12 × 0,64).

Au-dessous :

SOLONI.

Ob leges Atheniens[ium] traditas Rom[ano] tabularum seminario sanctiss[imo] Fed[ericus pos[uit] ex studio bene instudiendorum ciuium. (*Louvre*, 1634; 0,95 × 0,59).

BARTHOLO SENTINATI.

Acutissimo legum interpreti aequissimoque Fed[ericus] pos[uit] ex merito et iustitia. (*Barberini*, 85; 0,95 × 0,59).

HIPOCRATI COO.

Ob salubritatem humano generi datam breuibusque demonstratam comprehensionibus bonae posteritatis ualetudo dicat. (*Barberini*, 105; 0,98 × 0,67).

PETRO APONO.

Medicorum arbitro aequiss[imo]. Ob remotiorum disciplinarum studium insigne Fed[ericus] poni cur[avit]. *Louvre*, 1629; 0,93 × 0,60).

III. — LISTE DE TABLEAUX QU'ON A ATTRIBUÉS A JUSTE DE GAND (1)

Nous croyons inutile de mentionner les nombreux tableaux dits de Juste de Gand, par Waagen, qui lui attribue presque tous les panneaux que nous savons avec certitude être de Dirk Bouts. Ce savant soutient aussi que le *Jugement Dernier* de Danzig est de Juste et non de Memling; que Juste a travaillé au *Bréviaire Grimani* de Venise et aux *Chroniques de Jérusalem* de Vienne. Inutile de nous étendre à ce sujet, ces attributions ayant été reconnues inexactes (2).

ŒUVRES DISPARUES :

1) *Décollation de S. Jean*, dans l'église de Saint-Bavon à Gand, détruite, dit-on, par les Iconoclastes en 1566.

DELBECQ; DE BAST. *Mess. des Sc.* 1824, 366; 1825, 132; WAUTERS, *Quelques peintres peu connus du XVe siècle* (Bull. ac. roy. Belg., 1882, III, 701); CROWE *et* CAVALCASELLE, p. CXIX; V. VAN DER HAEGHEN, *Mém. sur les documents relatifs aux anciens peintres flamands*. Bruxelles, 1910, 113.

(1) Cf. VON WURZBACH, *Niederl. Künstler-Lexikon*. Vienne, 1909, II, 843.

(2) WAAGEN, *Juste de Gand* (La Renaissance illustrée, 1848, X, p. 169-174, trad. du *Kunstblatt*); MICHIELS, *Hist. de la peinture flamande*. Bruxelles, 1866, III, p. 158. Les inexactitudes émises au sujet de Juste de Gand sont innombrables. C'est ainsi que dans le *Dictionnary of Painters*, de BRYAN, on apprend que Juste était né à Gand en 1410, qu'il fut un élève de Jean Van Eyck et qu'il colabora à l'*Agneau Mystique* !!

2) Deux panneaux qui se trouvaient de chaque côté de l'entrée du chœur de l'église S. Jacques à Gand, et cela encore en 1763, représentant le Crucifiement de S. Pierre et la Décapitation de S. Paul.

MENSAERT, Le peintre amateur et curieux. Bruxelles, 1763, II, 36; DE BAST, *Mess. des Sciences*, 1824, p. 366, dit les avoir encore vus à S. Jacques, mais ajoute: *on ignore ce qu'ils sont devenus.* Je ferai observer que DESCHAMPS, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant* (Amsterdam, 1772, p. 205-207) ne les mentionne pas dans sa description de S. Jacques, pas plus que J. DE GOESIN-VERHAEGHE dans son *Guide de l'étranger dans la ville de Gand* de 1820 (Ms. de la Bibl. de Gand, nº 6139). On ne les trouve pas mentionnés non plus dans DE SADELEIRE, *Beschrijvinge der 7 parochiale kercken der stadt Ghendt,* 1734 (dans : PIOT, *Rapp. sur les tableaux enlevés à la Belgique en 1794.* Bruxelles, 1889, p. 129) pas plus que dans DE GOESIN, *Notice des tableaux et statues exposés au Musée du Département de l'Escaut.* Gand, 1807.

ENCORE EXISTANTS :

ANVERS : La Bénédiction donnée par le Pape Paul II (31 Août 1464 † 24 Juillet 1471). Catal. nº 224, p. 146. L'Adoration des Bergers. Cat. nº 223, p. 37. On admet actuellement que ce tableau est d'Albert Bouts.

LONDRES : L'élévation de l'Hostie (coll. Dudley). — S. Gilles (coll. Nortfolk). WAUTERS, *Peinture flamande*, p. 51. Ste Anne avec la Ste Vierge, l'Enfant Jésus, S. Augustin et S. Jérôme (coll. C. Davis). Expos. de Bruges, 1902, nº 159; M. HULIN (*Catal.* crit. p. 41) date ce panneau des premières années du XVIe siècle.

Ensevelissement de S. Hubert (coll. Eastlake, maintenant dans la Nat. Gallery nº 78, p. 207). MICHIELS (III, 160) l'attribue à Van der Weyden. Cf. MULLER, *Die Künstler aller Zeiten*, II, 181; CROWE *et* CAVALCASELLE, I, 153. Ce tableau ne rappelle en rien la manière de Van Wassenhove. Les doigts sont longs et maigres, le coloris est très chaud, les détails (ainsi les mîtres des évêques) sont bien plus ciselées que dans la Communion. Avec assez de probabilité on l'attribue à Albert Bouts à cause des ressemblances avec la Résurrection de Lazare du Musée de Berlin. v. WURZBACH, I, 292.

PARIS : Invention de la Ste Croix par Ste Hélène. Jadis dans la collection d'Huyvetter à Gand (*Zeldzaamheden verzameld en uitgegeven door* JOAN D'HUYVETTER, *in het kooper gesneden door* CH. ONGHENA. Gand, 1829. F. VAN DER HAEGHEN, *Bibl. gant.*, IV, 7249, 7250; VERHULST, *Descript. des antiq. et objets d'art qui composent la collection de feu* J. D'HUYVETTER. Gand, 1851, nº 658). Une copie coloriée s'en trouve à la Bibliothèque de Gand. Haest d'Anvers en fit l'acquisition à la vente du 20 Octobre 1851 pour 460 francs. En 1903, le Louvre l'acheta à une vente à Amsterdam pour 28,500 francs. (DE BAST, *Mess. des Sciences*, 1825, p. 155; CROWE *et* CAVALCASELLE, I, 157; DE CHENNEVRIÈRES, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1er Oct. 1903; *Onze Kunst*, 1903, II, 176 avec pl.). MM. HULIN et FRIEDLÄNDER le croient un tableau de SIMON MARMION de Valenciennes (1435-1489). De ce maître on possède, comme œuvre authentique, le polyptyque de S. Bertin de S. Omer. Le tableau central est la propriété du Prince de Wied à Neuwied; les volets en sont à la National Gallery (*Onze Kunst*, 1904, II, 91; WEALE, *Burl. Mag.*, III, 114; *Catal. of the pict. in the Nat. Gall.*, 1906, nos 1302, 1303, p. 360). Le Musée de Valenciennes possède aussi un tableau attribué à Marmion.

ST-PÉTERSBOURG : Dernière Cène. Eglise Lion.

De tous ces tableaux, il n'y en a probablement pas un seul qui soit de Juste de Gand.

Mon collègue de l'Académie flamande, M. de Pauw, procureur général honoraire, veut bien me signaler un triptyque, lequel provient d'une collection privée de Lucques et fait aujourd'hui partie de la collection de M. H. Heugel, à Paris. C'est une Madone, assise sur un trône, du genre de ceux des Allégories, tenant l'Enfant Jésus sur les genoux. De chaque côté se tient debout un ange dont l'un lit dans un livre et dont l'autre présente une fleur. Sur les volets sont représentés S. Jérôme, et le donateur avec S. Dominique. Dans le fond de ce dernier volet, on aperçoit les tours d'une cité, dans lesquelles on peut reconnaître les tours gantoises du Beffroi et de S. Jean (St-Bavon), sans la flèche. Les dates de construction ont ici une grande importance. On travailla à la tour de l'architecte Jan Stassins de 1462 à 1536. La flèche ne fut élevée qu'en 1536 et détruite par un ouragan le 2 Septembre 1602. Au commencement, les travaux avancèrent assez rapidement, mais bientôt on les ralentit; et ce ne fut qu'en 1511 que la tour fut assez élevée pour qu'on pût y placer le grand bourdon (GOETGHEBUER, *L'Egl. cath. de S. Bavon.* Gand, 1893, p. 15-18; DE POTTER, *Gent*, V, 308-317; VAN DEN GHEYN. *La Cath. de S. Bavon.* Gand, 1905, p. 5). Jadis on croyait reconnaître dans ce tryptique une œuvre de Van der Goes, — M. Reinach croit que les volets sont plutôt français, — actuellement on l'attribue à Juste de Gand. Comme il est probable qu'au moment où Josse Van Wassenhove quitta Gand en 1468, la tour n'avait pas encore l'élévation qu'on lui voit sur le volet, si l'on veut lui attribuer ces panneaux, il faut admettre ou bien que Josse est revenu au pays ou bien qu'on lui a envoyé en Italie un dessin de la tour de S. Jean. Je dois me contenter de signaler cette attribution sans pouvoir émettre un avis personnel, car je ne connais le triptyque que par une gravure au trait publiée par M. Reinach dans son *Répertoire* (I, p. 182, 566. Il a aussi été reproduit dans l'*Album Toscanelli*, pl. 37 *a* et *b*).

IV. — APPRÉCIATION DE LA COMMUNION DES APÔTRES PAR M. SCHMARSOW (p. 97).

Es ist 1473-1474 gemalt, keineswegs die mühsame und sorgfältig durchgeführte Arbeit eines vollen Jahrzehntes. Das beweist auch die Mache des Ganzen : Die Zeichnung des Genters ist gross und derb, realistisch aber ohne eingehende Feinheiten; Hände und Füsse wie die Gesichter hier und da ans Gemeine streifend, mitgebrachte niederländische Typen, ohne erneutes Studium der Natur seiner italienischen Umgebung wiederholt. Die Gewandung, bald fliessend und weich, bald knittrig gehäuft, ist einfach, stellenweise grossartig, aber auch ebenso nachlässig, und verhüllt die festen Formen des Körpers statt sie verständlich zu betonen. Auf die Ausführung zierlichen Beiwerks, Stickereien, Perlenbesatz und Schmucksachen lässt er sich fast gar nicht ein; aber der Kelch und die Weinflaschen auf dem Tisch, der blanke Wasserbehälter in der Nische und das Becken mit der Kanne drunten sind glänzend in ihrer Treue. Die Farbe ist harmonisch, jedoch ohne die wunderbare Leuchtkraft und gesättigte Fülle seiner vlämischen Kunstgenossen; sie ist weniger pastos, stellenweise sogar dünn hingestrichen, so dass die krummen

scharfen Umrisse mit grober Schraffierung unter der hornartigen Haut hervorsehen. Die Malerei ist schnell und nicht gleichmässig vollendet; das zeigt sich noch heute, obgleich die Tafel in ihrem schadhaften Zustand keinen Begriff von der ursprünglichen Wirkung mehr geben kann.

Die länglich schmalen Idealtypen, der Engel und des Johannes, haben schläfrige Augen, feine hochgezogne Braunen, gerade Nase und dünne Lippen, die den weinerlichen Ausdruck fast verdriesslich machen; die Apostel mit ihren kräftig geformten Köpfen und langen Gesichtern, mit grosser dicklicher Nase, schlichtem, in der Mitte gescheiteltem Haar und ungepflegtem Bart, sehen aus wie Gevatter Schuster und Schreiner; der Christus selbst, eine schlanke knochige Gestalt mit müdem Ausdruck und schlaffen Bewegungen, ist der Sohn eines Zimmermanns und nicht mehr. Dennoch wirkt die Erscheinung feierlich und ergreitend, und die Jünger sind trotz ungeschicktem Gebaren und eckiger Haltung doch von tiefreligiöser Empfindung durchdrungen, gewiss das Rechte für die Handwerker, für die sie bestimmt waren. Diese Typen dokumentieren wie die Gewandbehandlung den engsten Zusammenhang des Justus von Gent mit Hugo van der Goes, dem seine Auffassung näher kommt als irgend einem Andern; aber die Feinheit der Durchführung, der Adel beim rücksichtslosesten Realismus, die wir an dem strahlenden Meisterwerk Hugo's in Sta. Maria Nuova zu Florenz bewundern, damit kann sich diese Leistung nicht messen. Federigo von Urbino wird jenes Weihgeschenk der Portinari wohl 1472 bei seinem Einzug als Sieger von Volterra in Florenz bewundert und darauf einen Meister von Gent für sich begehrt haben (1): doch nicht die besten Kräfte gehen damals so auf eine Bestellung ausser Landes.

Die regelmässig abgewogene Komposition, die in schräger Verschiebung gleichsam die Hälften einer Ellipse mit Christus als Mittelpunkt erkennen lässt, die geschickte Gruppierung der Knieenden und Stehenden wird doch wieder beeinträchtigt durch den Mangel perspektivischer Konstruktion. Der Herzog und der Gesandte sind, obgleich sie zurückstehen, doch grösser angelegt als die vorderen Figuren, die Wahl des hohen Augenpunktes lässt die Gestalten linkisch und unsicher auftretend, die ganze Verteilung im Raume fehlerhaft erscheinen; nur die dunkle Tiefe des Lufttones im Hintergrund täuscht über diese empfindliche Lücke seines Könnens (2). — Eine solche Schwäche musste den Italienern um so mehr auffallen, je frischer die Eindrücke der meisterhaften Wiedergabe des Raumes auf allen Bildern des Piero de' Franceschi gerade damals noch vor ihnen standen. In der gefeierten Kunst der Prospettiva war dieser Fremdling aus Niederland gar nicht zu vergleichen; sonst aber musste sein kräftiger Naturalismus, seine breite Behandlung der Tafelmalerei in Oel ebenso stark auf die Künstlerwelt wirken, wie die originelle Darstellung des Abendmahls es getan hat. Diese Einsetzung des Sakraments, wobei Christus durch die Apostel hinschreitet, ist das Vorbild zweier Maler geworden, die mit unserem Kreis in Beziehung standen: Marco Palmezzano zu Forli, der Schüler Melozzo's, und Luca Signorelli, der in Urbino selbst gemalt, zu Cortona. Nicht geringer darf der Einfluss des fremdländischen Beispiels angeschlagen werden, wo sich die ungeschminkte Wirklichkeitstreue mit dem Sinn und Streben des italienischen Realismus begegnete, gerade in einer Umgebung, wo Piero de' Franceschi so konsequent wie kein Anderer Engel und Heilige, Christus und die Madonna nach lebenden Menschen abgemalt und ein packendes Konterfei seines Modells höher gestellt hatte als jede Verallgemeinerung zu Gunsten eines konventionellen Ideales. Fühlten sich die Augen der Romanen von germanischen Gesichtern und schlechtgebauten Gestalten abgestossen, so wurden sie um so mehr durch die trefflichen Bildnisse des Herzogs und seiner Begleitung angezogen, in denen übrigens der grossartige Stil italienischer Auffassung bereits deutlich zu spüren ist. In diesen charaktervollen Köpfen Federigo's und seiner Räte wird die Nähe eines Piero della Francesca und Melozzo da Forli schon unzweifelhaft wirksam (3).

Adolf DE CEULENEER.

---

(1) Cette supposition n'est guère possible, car Hugo Van der Goes ne peignit son triptyque que vers 1476. *Onze Kunst*, 1903, I, 101; v. Wurzbach, I, 592.

(2) Crowe u. Cavalcaselle, *Gesch. d. Niederl. Malerei*. Leipzig, 1875, 189.

(3) Man vergleiche Alinari's Detailaufnahme No. 823, wo diese Porträts deutlich gekommen sind (während in der Gesamtaufnahme die ganze Seite entstellt worden ist) mit dem Altarbild in Sta. Maria delle grazie zu Senigallia, Alinari 693.

La Direction de la Revue adresse ses remercîments à la Publishing Fine Arts Company qui, avec une grande obligeance, a accordé l'autorisation de publier le tableau inédit de Windsor Castle, comme aussi à l'Académie Royale Flamande qui a permis de reproduire les clichés dans le texte.

PEINTURES

QU'ON PEUT ATTRIBUER A JUSTE DE GAND

NOTES ET OBSERVATIONS PAR M. MORTON. H. BERNATH

APRÈS la savante étude de M. le Prof. De Ceuleneer qui y a discuté tout ce qui nous est connu de Juste de Gand, je crois pouvoir dire cependant quelques mots, à titre de complément, au sujet de certaines œuvres présentant une si grande affinité avec les tableaux authentiques de ce maître qu'il me paraît qu'on peut les lui attribuer. Ces œuvres sont bien peu connues et jusqu'à ce jour on n'a pas cherché à les identifier. Burckhardt, le doyen des historiens de l'art, a eu des mots bien sévères pour les *attributzler*. J'ose espérer ne pas être rangé parmi ceux-ci, car mes attributions ne sont pas le résultat d'une inspiration momentanée ni d'une impression fugitive, mais bien d'études patientes et réitérées faites devant les œuvres.

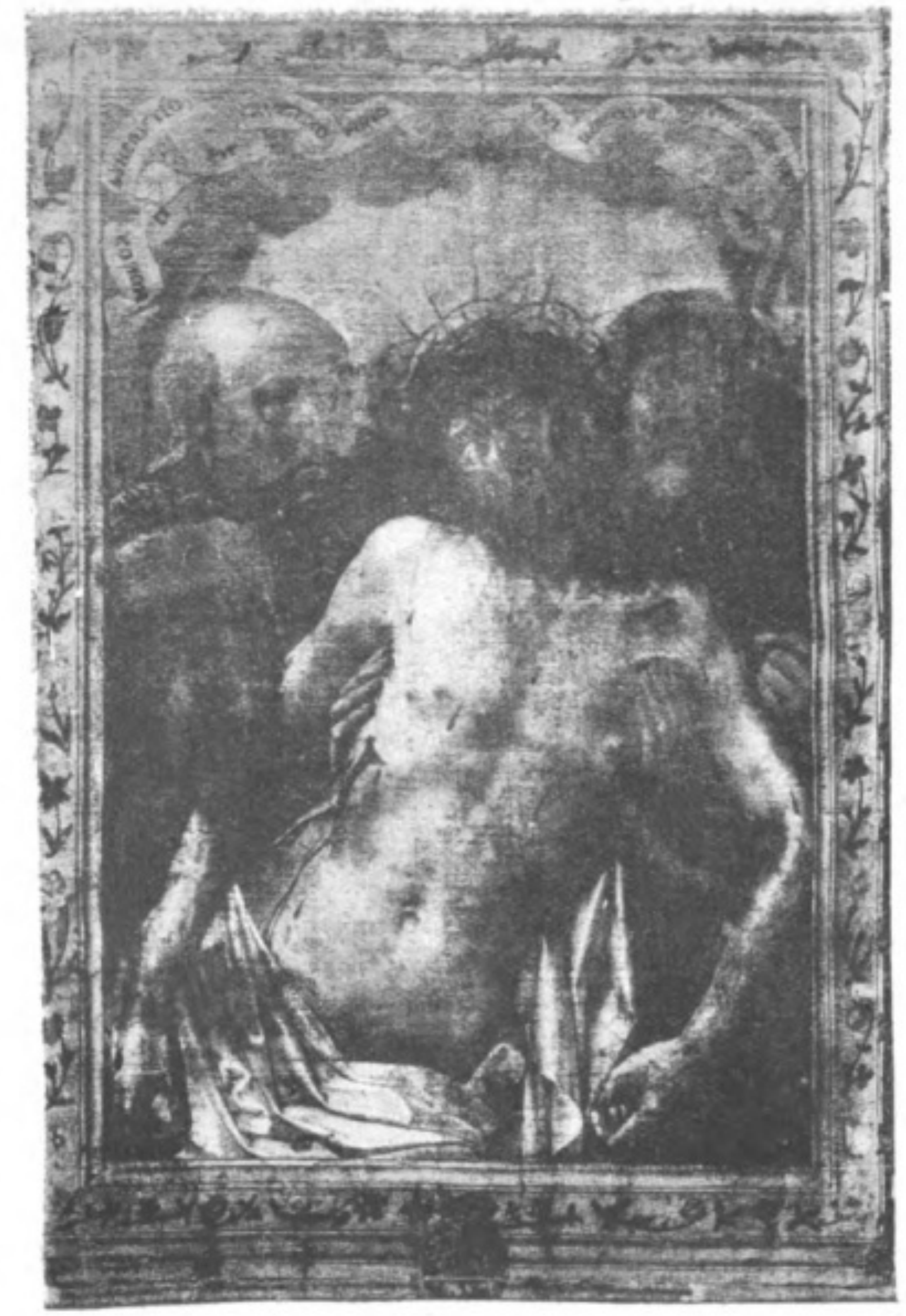
D'abord quelques mots sur la parenté artistique qui existe entre Hugo Van der Goes et Juste de Gand. D'Urbin à Florence, il y a à peine une demi journée de voyage. On peut aisément étudier le tableau de Portinari aux Uffizi et examiner le lendemain la Communion des Apôtres. Agissant de la sorte, on ne manquera pas de remarquer les nombreuses analogies que présentent ces deux chefs-d'œuvre. J'en indique quelques-unes : L'ange planant à gauche dans la Communion montre non seulement la même composition, le même type de physionomie, mais aussi un dessin presque identique des mains de celui de gauche du panneau central de l'œuvre de Van der Goes. Les plis du vêtement présentent aussi une grande analogie; et, dans les deux tableaux, on remarque plus d'un type d'homme ayant une ressemblance indéniable. Ces types diffèrent notablement de ceux qu'on rencontre chez les autres maîtres flamands du XVe siècle. Ces types sont plus lourds, plus massifs, plus mâles et font penser à ceux de l'Arrestation du Christ de la Pinacothèque de Munich, tableau qu'avec raison on attribue au maître hollandais Albert Ouwater. Hugo Van der Goes était un compatriote d'Ouwater et qui sait si Joos Van Wassenhove n'était pas non plus d'origine zélandaise. C'est surtout la tête du Christ qui est presque la même chez Juste et chez Ouwater. Enfin, tant à Urbin qu'à Florence, on constate le même groupement de figures, la même composition d'ensemble. Il ne saurait être question d'imitation, les deux tableaux étant de la même époque; mais ce sont les mêmes principes artistiques qui ont guidé les deux maîtres. Tout en admettant ces analogies, il convient d'insister sur la supériorité de Hugo Van der Goes qui est un maître

MUSÉE DE TREVI.



ADORATION DES MAGES.

MUSÉE LINDENAU. ALTENBOURG.



PIETA.

JUSTE DE GAND.

maître de premier ordre. Van der Goes fait preuve de qualités de technique qu'on chercherait en vain chez Juste de Gand. Les figures de Van der Goes ont plus d'ampleur, l'expression des physionomies est plus pénétrante, les motifs sont plus frappants. L'un n'est pas le disciple de l'autre, car ils devaient être à peu près du même âge; seulement Van Wassenhove a conformé son art à celui de son illustre compatriote.

M. le Prof. De Ceuleneer a déjà parlé de la tapisserie de Boston, exécutée d'après un carton de Juste de Gand et que j'ai été le premier à publier dans mes *Notes on Justus van Ghent (American Journal of Archaeology,* 1910, XIV) (*). Il ne me reste donc qu'à apprécier quelques tableaux lesquels, à mon avis, sont dûs au pinceau du maître gantois.

(*) M. J. Destrée en parlera aussi dans ses *Notes critiques* qu'il publiera incessamment dans l'*Art flamand et hollandais*.

Et d'abord une peinture sur toile, très intéressante, conservée dans la galerie d'Altenbourg (*). Sur un fond d'or, elle représente le Christ mort, soutenu par trois personnages dont on n'aperçoit guère que les têtes et les mains. Sur une banderole du haut, on lit l'inscription : HONOR ET BENEDICTIO CRUCIFIXO FILIO QUI NOS SUPPLICIO REDIMIT AB AUXILIO (je crois qu'il faut lire *exilio* et non *auxilio).* Le sujet est représenté dans un cadre peint de petites fleurs, de papillons et d'escargots. On rencontre des cadres analogues se retrouvant dans des tableaux italiens, ainsi dans une petite Madone de Giovanni di Paolo de la même galerie, mais jamais dans des tableaux flamands. L'œuvre n'en témoigne pas moins de son origine flamande. La composition est ample et produit une émotion réelle chez le spectateur attentif. L'expression mélancolique des trois hommes, la force musculaire du corps du Sauveur, la beauté mâle de sa tête offrent un magnifique ensemble. Le tableau a perdu presque tout son coloris au point qu'il est devenu quasi-monochrome; on peut d'autant mieux en apprécier l'excellence du dessin. L'écusson peint sur l'encadrement est d'une date postérieure. Avant de prononcer le nom de Juste de Gand, je rappellerai une notice consignée dans les livres de comptes de la Confrérie du *Corpus Domini* d'Urbin : « 1475. *A di 7 marzo. E più tela a Mtro Giusto depentore che diceva voler fare una insegna bella per la fraternità* ». Et de plus, la toile pour Maître Juste, le peintre qui disait vouloir faire une belle bannière pour la Confrérie. Le caractère du tableau d'Altenbourg m'a convaincu que cette toile a dû servir jadis comme bannière de procession, et le fait qu'il est peint sur toile m'a confirmé dans cette appréciation. Sa provenance italienne est établie. M. le Prof. Félix Becker, qui a fait de la Galerie d'Altenbourg une étude approfondie, m'a informé que le fondateur de celle-ci, le Baron de Lindenau, a reçu cette toile, à titre gracieux, d'un marchand de Rome qui lui avait procuré de nombreux tableaux. Ces bannières *(gonfaloni)* étaient d'un usage général, surtout en Ombrie et dans les Marches, au XVe siècle. Dans l'ancien catalogue de la collection Lindenau, le tableau est renseigné comme « *bannière de procession* ». Pour une bannière d'une Confrérie du *Corpus Domini,* le motif de la toile d'Altenbourg est on ne peut mieux approprié. Ce genre de motif est d'origine italienne. Il provient du Nord de l'Italie, probablement de Padoue ou de Venise. Plusieurs tableaux de provenance

(*) Grand-Duché de Saxe-Altenbourg.

provenance vénitienne ou padouane offrent un sujet analogue, seulement les hommes barbus de notre tableau y sont remplacés par des anges, tel un tableau de Berlin (*) et les célèbres compositions de Mantegna et de Bellini; et dans les Marches les productions artistiques des écoles vénitienne et padouane étaient bien connues. Dans les deux têtes à gauche du Christ de la toile d'Altenbourg, on découvre quelque réminiscence de types de Piero dei Franceschi qui travaillait à Urbin en même temps que Juste de Gand (*); mais plus marquantes y sont les ressemblances avec Hugo Van der Goes. Qu'on se rappelle seulement la Pietà publiée par M. J. Destrée dans l'*Art flamand et hollandais* (*). Dans la collection L. Carrand, conservée au Bargello de Florence, se trouve une réplique du tableau d'Altenbourg, mais quelque peu inférieure à l'original. Plus on examine la toile d'Altenbourg, plus on se convainct que cette toile n'est autre que la bannière de Juste de Gand mentionnée dans les comptes de la Confrérie. Je signalerai encore la similitude de traiter les cheveux avec la Communion et avec la tapisserie de Boston. J'en dirai autant des types. Le même sujet est traité dans une peinture de Giovanni Santi de la Galerie d'Urbin (*). Ce n'est qu'une imitation de l'œuvre de Juste. Il suffit, pour s'en convaincre, d'observer la place proéminente donnée aux mains, le type du Christ ainsi que l'arrangement général.

(*) Ecole de Padoue, nº 1144.

(*) Tableau du Bréra et à Sinigaglia.

(*) 1907, p. 168.

(*) Egidio Calzini, *Urbini e i suoi monumenti*, 1907, p. 118.

J'eus la bonne fortune, il y a deux ans, de découvrir à Trévi, ville qui se trouve sur la route de Rome à Urbin, une Epiphanie peinte sur toile *a tempera,* mais fort abîmée. Le cadre, dans lequel se trouve le tableau, et qu'on ne peut pas voir dans notre reproduction, semble être celui qui l'entoura primitivement. Dans le couronnement semi-circulaire se voit une petite Résurrection du Christ, placé entre deux anges; elle est peinte dans la manière de l'Ecole de Foligno de la deuxième moitié du XVe siècle et spécialement de Pier Antonio Mezzastris qui travailla beaucoup à Trévi et dans les environs. La toile a 1.30 de haut. Le dessin des figures, les détails des cheveux et des mains présentent de nombreuses ressemblances avec la Communion, la tapisserie de Boston, les portraits des philosophes ainsi que le tableau d'Altenbourg. La facture en est cependant plus grossière; on s'aperçoit que l'artiste y a travaillé hâtivement. L'examen de cette œuvre fait voir une fois de plus les rapports entre Juste et Van der Goes. Les types de la Madone et de S. Joseph font songer à ceux du triptyque de Portinari et à la Mort de la Vierge du Musée de Bruges. Nous estimons cependant que ce tableau a été exécuté avant la Communion. La maîtrise dans la composition n'est en effet pas encore développée au même degré et les figures sont de loin plus gauche. La tête de l'enfant Jésus, l'étoile et le calice ont été repeints. On ne voit quasi plus rien de l'ancien modelé pas plus que de la draperie. L'iconographie est unique en son genre, en ce sens qu'on ne retrouve aucune Adoration des Mages représentée de la sorte par aucun peintre flamand primitif. La Madone s'y trouve assise sur un lit à draps d'une grande blancheur. On constate donc ici une originalité de conception tout comme dans la Communion des Apôtres. A l'époque de Juste, ne travaillaient guère des peintres flamands ayant cette hardiesse d'invention,

CHATEAU DE BERLIN.



MADONE.

PALAZZO CORSINI. ROME.



MATER DOLOROSA.

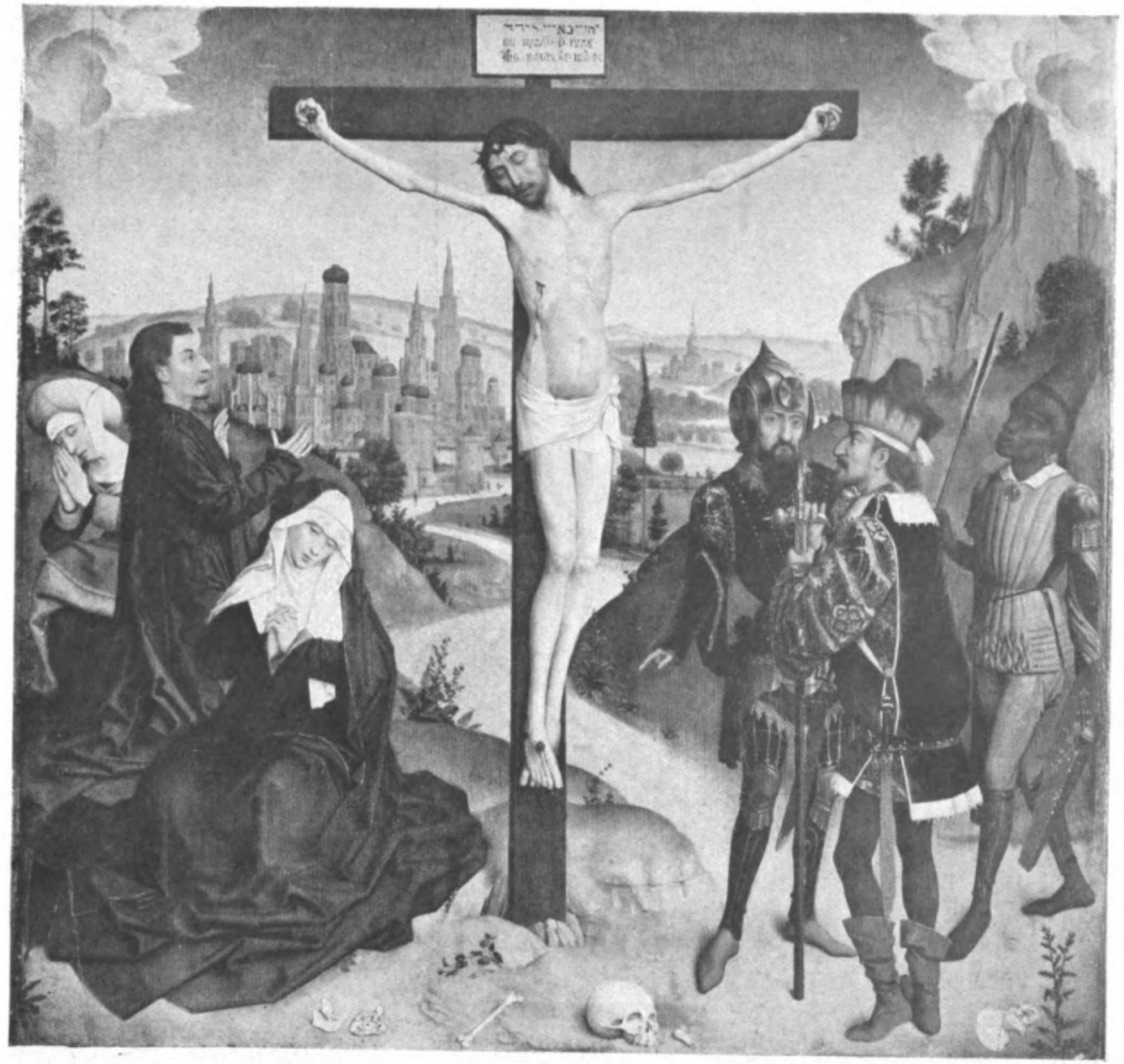
JUSTE DE GAND.

PALAZZO CORSINI. FLORENCE.



MADONE.

COLLECTION JOHNSON. PHILADELPHIE.



CRUCIFIEMENT.

JUSTE DE GAND.

d'invention, cette originalité de conception; ils ne cherchaient pas à créer des compositions nouvelles et se conformaient, pour la représentation des sujets sacrés, aux types et habitudes traditionnels.

Il existe encore deux petites Madones que je crois pouvoir attribuer à Juste de Gand. L'une se trouve au château royal de Berlin et est fort peu connue. Elle se rapproche par bien des traits du portrait de la femme avec le petit Guidobaldo de la Communion. Les mêmes cheveux, les mêmes mains, le même dessin des yeux; mais l'ensemble du dessin est moins ferme que dans le tableau d'Urbin. Qui sait si ce travail n'est pas antérieur au départ de Juste pour l'Italie. Cette Madone n'est pas sans affinités avec celles de Hugo Van der Goes. L'autre Madone fait partie de la collection Corsini de Florence. La composition diffère quelque peu de celle de Berlin; mais en général les mêmes caractères se retrouvent dans la facture tout comme dans la conception. La technique et le dessin sont très similaires. Dans les deux Madones l'expression est faible. Les deux travaux semblent être de la même époque.

Dans la Galerie Corsini à Rome se remarque un grand tableau, fort intéressant, d'une Mater Dolorosa qui est très probablement le volet d'un tryptique d'un Crucifiement. La figure est presque totalement flamande; mais l'architecture du fond est italienne et fait songer aux monuments de l'architecte de Federigo, Luciano Dellaurana. Nous croyons y reconnaître une œuvre de Juste; seulement celle-ci date certainement de sa période italienne, non seulement à cause de l'architecture du fond, mais la largeur de l'arrangement de la draperie dénote une connaissance des œuvres d'artistes italiens; cette draperie n'a aucun caractère flamand. La dernière œuvre dont il nous reste à parler est un Crucifiement de la collection Johnson de Philadelphie, acquis à la vente Kums d'Anvers en 1898. Il provient de l'Abbaye de S. Bertin à St-Omer et fut vendu à Anvers comme un Memling (*). A première vue on ne retrouvera pas si facilement dans ce tableau les caractéristiques d'une œuvre de Juste. Bien plus que dans ses autres travaux la facture est plus fine, plus minutieuse, les types plus sveltes et le dessin plus délicat. Mais en l'examinant avec grande attention, on est tout surpris d'y découvrir des analogies frappantes avec les œuvres que nous venons d'étudier. Le Christ est presque identique à celui du Calvaire de la tapisserie de Boston et j'en dirai de même de S. Jean. Peut-être que quelques têtes d'hommes sont inspirées des œuvres de Piero dei Franceschi. C'est par ces types que ce Crucifiement rappelle l'art de Juste de Gand, car l'exécution est plus soignée et plus délicate que dans ses œuvres authentiques. Plus d'une des attributions proposées sera contestée par les critiques d'art; mon travail n'est qu'un essai de reconstitution de l'œuvre d'un maître, énigmatique mais important, qui pourra provoquer de nouvelles recherches sur les nombreuses œuvres encore anonymes d'artistes flamands du XV[e] siècle.

(*) N° 77 du catalogue de la vente Kums. Il a 0,89 de haut sur 0,95 de large.

MORTON. H. BERNATH.

NOTICE
HISTORIQUE ET BIOGRAPHIQUE DES PRINCIPAUX ARTISTES FLAMANDS QUI TRAVAILLÈRENT A SÉVILLE DEPUIS LE XVI[e] SIÈCLE JUSQU'A LA FIN DU XVIII[e] (1)

APRÈS les grandes œuvres des maîtres verriers flamands que nous venons d'analyser, nous conservons à Séville des témoignages du séjour d'autres artistes natifs des Pays-Bas et dont le savoir-faire est prouvé par de rares documents. Etant donné la grande importance que l'on accorde aujourd'hui aux artistes industriels, il nous semble opportun d'exposer les données que nous avons pu acquérir sur eux. Nous les énumérerons en suivant l'ordre alphabétique de leurs métiers et de leurs noms. Nous devons prévenir que nous croyons que beaucoup de ceux qui sont appelés *Allemands* furent aussi d'origine flamande, cependant dans le doute nous les avons omis.

ARQUEBUSIERS

ALMONTE (FRANCISCO). Né à Bruges. Il fut enseveli dans l'église de S[te]-Marie-Madeleine l'an 1624, comme il est indiqué dans les manuscrits de M. Antoine Gomez Azeves à la Bibliothèque des Amis du Pays de Séville.

ENRIQUEZ (JOFIERO) dont le véritable nom doit être Gomez Heyndrick. Nous savons seulement qu'il fut, en 1569, garant de Juan Giraldo, damasquineur, qui était prisonnier pour dettes selon un écrit du 5 Mars 1546 (*).

(*) Régistre notarial nº 4. Liv. 1 de cette année, f. 893. *Archives des Protocoles*.

FLAMENCO (MAISTRE JUAN). Vendit à son collègue Francisco Diar 15 arquebuses le 17 Mars 1563 (*).

(*) Rég. not. nº 4. Liv. de cette année. *Arch. d. Prot.*

PEREZ (NICOLAS). Il est appelé en quelques documents « arquebusier flamand ». Il contracta avec Pedro Hermandez la fabrication de trois canons d'arquebuse sans bois de charpente ni chiens, et « on lui fournirait tout le fer dont il aurait besoin » selon qu'il est avéré par écrit octroyé le 27 Décembre 1572 (*).

(*) Of. 4 lib. 1º de cette année, fol. 424. *Arch. d. Prot.*

ARTILLEURS

BREDA (ENRIQUE DE). Habitait Séville en 1554, car le 28 Février de cette même année il octroyait un pouvoir à Anton Martinez Zimbron pour transiger dans un litige qu'il soutenait contre ses compatriotes Juan de Envers (Jean D'Anvers) et David (*).

(*) Liv. I[er] de cette année de Cristobal de la Becerra. *Archiv. d. Prot.*

BRUGES (LUCAS DE) également appelé Portugais. Servait le Duc de Medina Sidonia comme artilleur l'an 1522. Nous croyons qu'il fut appelé « Portugais » parce qu'il était de ce dernier pays (*).

(*) Liv. III de cette année de Manuel Sigura. *Arch. des Prot.*

Le 25 Juin 1521, il reçut comme apprenti Juan Lopez, fils de Pedro Lopez de Andrada, Portugais, maître d'artillerie du Roi de Portugal (*).

(*) Liv. II de cette année de Manuel Sigura. *Loc. cit.*

BRODEURS

CORNNALIS. . . . . Nous avons notice d'un brodeur flamand dont le nom se trouve sur la liste des débiteurs dans l'inventaire des biens du fameux imprimeur allemand Jacques Crombeiger, domicilié à Séville, laquelle porte la date du 17 Juin 1529. Le dit Cornialis ou Cornnalis doit être le même nommé *de Monte* dans le livre de la Fabrique de la Cathédrale de 1527 et dans lequel il est avéré qu'il était un des brodeurs salariés du Chapitre Ecclésiastique (*).

(*) *Archives des Protoc[s] et de la Cathédrale.*

FLANDES (PEDRO DE). Il fut un des maîtres brodeurs qui vécurent à Séville en 1557. Il lui fut payé 7,500 maravedis en cette année pour un voile de croix pour la Cathédrale (*).

(*) Liv. de la Fabrique de cette année. *Ses archives.*

---

(1) Voir tome III, fascicule IV, p. 157 et tome IV, fascicule I, p. 31; fascicule II, p. 51; fascicule III, p. 136; fascicule IV, p. 186 et tome V, fascicule I, p. 32.

FABRICANT DE CARTES A JOUER

BAUTISTA (JORGE). Natif de Bruges. En compagnie de Diego de Medina et Hernando Rodriguez, également fabricants de cartes à jouer, le premier natif de Bruges, s'obligent envers Cristobal Gonzalez Medina à aller avec lui aux Moulins à papiers que celui-ci possédait dans les terres de Valdepeñas pour y fabriquer des cartes et peindre six douzaines par journée. En plus, Juan Bautista s'obligea à polir douze douzaines à la journée et à imprimer 26 cahiers de papier, 23 Janvier 1558 (*).

(*) Rég. not. 11. Liv. I de cette année. *Arch.d. Prot.*

Nous croyons qu'il fut aussi imprimeur parce que le plus grand nombre de fabricants de jeux de cartes sévillans le furent aussi.

CISELEUR

BORGONON (GUILLERMO). Domicilié à Ste-Marie. Il loua pour l'habiter une maison à la Place de S. Francisco le 5 Janvier 1557 (*).

(*) Rég. 11. Liv. I de cette année sans fol. *Arch. des Protocoles.*

Il est avéré qu'en 1560 il vivait au faubourg de Triana, par un ordre de paiement qu'il octroya comme fondé de pouvoir de Guillermo Toton, en faveur de Marcos Genoves (*).

(*) Rég. 4. Liv. I de cette année, *loc cit.*

COUTELLIER

BORGONON (GASPAR). Natif de la ville de Bourgogne. Il entra comme apprenti chez le coutellier Alonso Delgado le 15 Janvier 1557 (*).

(*). Rég. 11. Liv. I de cette année. *Arch. des Protoc.*

ÉBÉNISTE

BORMES (TEODORO). Dans le document que nous avons sous les yeux, il est dit qu'il était hollandais, âgé de 30 ans et marié. Vivait dans le quartier de S. Pierre d'après l'enrôlement qui fut fait, l'an 1665, pour envoyer des soldats à la frontière de Portugal (*).

(*) *Archives municipales.*

IMPRIMEUR

MARYSAEL (JULIAN). Il entra comme apprenti chez Xinion Carpintero, imprimeur de livres à moules, le 11 Février 1542. Dans le contrat qu'ils passèrent on l'appelle « flamand », fils d'Alexandre Marichal ? (*).

(*) *Collection des documents de l'auteur.*

FABRICANT D'ÉPÉES

ANVERS (GUILLERMO DE). Nous savons seulement qu'il vivait à Séville en 1591 (*).

(*) Note de Mr Jeorge Bonzor des Archives municipales de la ville de Carmona.

GUADAMECILERO

GANTE (PEDRO DE). Fabricant de cuirs gauffrés dorés et peints, dits cuirs de Cordoue. Une des plus belles industries artistiques que nous léguèrent les Musulmans fut sans aucun doute celle-ci, dont nous connaissons les productions sous le nom de *guadameciles*. Cette industrie dut être très florissante à Séville vu le grand nombre d'ouvriers qui y travaillaient surtout au XVe et au XVIe siècle. Ceux-ci étaient désignés par le nom de *guadamecileros*. Un d'eux appelé Gonzalo de Leon, guadamecilero sévillan, acheta, le 6 Septembre 1562, une quantité de morceaux de retaille de *guadameciles* de couleurs à Lorenzo Hemagro, de Cordoue. Témoin de cette vente, Pedro de Gante, enthousiasmé de cet art, l'apprit des Sévillans (*).

(*) Rég. not. de cette année *Archives des Protoc.*

HORLOGERS (1)

BORGONA (MAISTRE PEDRO). Avait exercé la charge d'horloger de la Municipalité de Séville en 1553.

Il existe deux documents qui se réfèrent à cet artiste. L'un d'eux existant à la Municipalité, ordonne la construction d'une horloge qu'il devait faire pour l'église de S. Laurent et l'autre demandant qu'on lui paya la troisième partie des appointements qui lui étaient dus pour avoir à sa charge l'horloge de la tour de Sn Marcos (*).

(*) *Archives municipales.*

CHRISTOFF (FERNANDO), « Maistre horloger ». Il habitait la rue Arqueros (paroisse de S. Sauveur) en 1552, car le 13 Août de cette année il se déclare débiteur d'Alonso Carrillo, marchand d'habits, pour la somme de 5 ducats d'or, reste du montant du prix d'une cape et d'une tunique qu'il lui avait achetés (*).

(*) Rég. not. 11. Liv. 2 de cette année, fol. 1494. *Archives d. Protocoles.*

---

(1) Parmi les notes curieuses que nous avons trouvées relatives à des horlogers et à des horloges du XVIe siècle, les suivantes méritent d'être connues :

A Maistre Anz Çualo (flamand ?) horloger de S. M., on lui pris (acheta) 5 horloges en 199.600 mrs, que la Casa de Contratacion de Séville versa, l'un d'eux de portail avec les quarts et les heures et deux aiguilles pour indiquer les uns et les autres, les chiffres des heures et des minutes ciselés sur argent, son étui doublé de velours rouge, et ses trois clefs, doré en dedans et au dehors et les colonnes d'acier blanc avec trois clefs.

Un autre de portail aussi, « doré et ciselé avec ses démonstrations mathématiques comme le croissant et le déclin du jour et de la nuit, de durée de onze à vingt heures, de même les phases de la lune avec l'. . . . . de l'Astrolabe pour connaître dans quel signe se trouve le soleil, et aussi pour savoir dans quelle maison il s'oppose conjointe . . . . . . Il a pour terminaison un aigle impérial et sa boîte avec son vitrail et deux clefs. Il a aussi le cercle du Zodiaque par lequel l'on peut juger par quels degrés le soleil se lève et se couche par-dessous l'horizon; plus il a aussi deux sonneries, l'une pour les quarts et les autres pour les heures et son réveilmatin. »

Les autres trois horloges qui sont décrites fort minutieusement aussi furent des œuvres notables sans doute dans lesquelles l'habileté du mécanicien faisait concurrence à la richesse de leurs ornements; deux étaient à poids et l'autre une montre *pour porter au cou avec chaîne.* 20 Mai 1580, 1-12 lib. 26, fol. 211. *Arch. des Indes.*

Ces trois horloges durent être destinées à l'Empereur Charles Quint, car leur prix fut acquitté par la Casa de la Contratacion de Séville.

FLAMAND (MAISTRE DIEGO). Etait l'horloger de la Municipalité de Séville et avait à sa charge les horloges des églises de St-Marc et St-Laurent en 1574-77 (*).

(*) *Archives Municipales.*

HERNANDEZ (LUIS), « horloger flamand ». On lui paya 3 ducats en 1559 pour les réparations faites à l'horloge de la « Giralda » (*).

(*) Livᵉ de Charge de cette année. *Arch. de la Cathédrale.*

JUAN (MAISTRE). Il fit pour l'important village de Palma del Rio (province de Séville) une horloge avec ses armoiries et toutes ses parures et avec une cloche de 14 quintaux au prix de 60 ducats d'or (*).

Il en fit aussi une autre pour la ville d'Osuna selon contrat octroyé le 13 Février 1550 (*).

(*) Rég. not. 11. Liv. Iᵉʳ, 1550, fol. 389. *Arch. d. Prot.*

(*) Rég. not. 11. Liv. IIIᵉ de la dite année, *loc. cit.*

LAPIDAIRE

BORGONON (LEONARDO). Les Espagnols donnaient au XVIᵉ siècle à ce mot deux acceptions. Ils désignaient ainsi ceux qui taillaient des gemmes et pierres précieuses, et ceux qui sculptaient en marbre les inscriptions et ornements des dalles de pierre. Nous ignorons lequel des deux était son métier. Il est certain que le 11 Avril 1552 il loua une maison à la Toneleria, appartenant à Martin Molina (*).

(*) Rég. not. 11. Livᵉ des écrits de Martin Rodriguez *Arch. d. Prot.*

ORFÈVRES

FLAMENCO (MAISTRE JUAN). Domicilié à la paroisse de Sᵗᵉ-Marie, Alonso de Chaves, voisin du même quartier, lui vendit une esclave négresse, appelée Françoise, âgée de 22 ans, le 11 Juillet 1542 (*).

De sa signature il semble que l'on puisse déchiffrer Johany petrus.

(*) Rég. not. Liv. 3 de la même année, fol. 679. *Arch. des Protoc.*

TELLO ó TELLEZ (MATEO). Flamand, demeurant à Séville. Il présenta une requête à la Municipalité dans laquelle il déclarait connaître tout ce qui était relatif à l'art de l'orfèvre, de la ciselure et du repoussé au plus haut point de l'art. Désirant exercer dans cette ville il en appela à Francisco Ximenez, examinateur de ce métier, pour qu'il l'examine et que, déclaré habile, il reçut l'autorisation. Qu'il s'était mis chez Francisco Alcario, maître juré, à faire plusieurs pièces en argent et qu'à l'occasion d'une absence du dit Alcario, les agents de la Municipalité non seulement lui mirent en pièces les objets qu'il était en train de travailler, mais qu'ils prirent de la vitrine 10 à 12 petites boîtes en argent, anciennes, les mettant aussi en morceaux, livrant le tout au jury et vu ceci, il demandait d'être examiné pour pouvoir exercer librement son métier. Ce document ne porte pas de date, mais il est du XVIIᵉ siècle (*).

(*) Rég not. du Conseil municipal du même siècle, lettre P. *Son Arch.*

VANDERMOTTEN (JUAN). Il fut examiné par les experts du corps de métier qui, le 28 Juillet 1686, le déclarèrent capable d'établir un atelier. Il démontra son savoir-faire en la façon des boucles d'oreille en diamant et émaux, et au lieu d'amande un pendentif en perles (*).

En 1708, il déclare comme témoin dans l'information qui se fit pour être reçu dans le métier, cette même année, Juan Jose Colarte (*).

(*) Livre d'examens de cette année. *Arch. de la Confrérie des Orfèvres.*

(*) *Collection des documents de l'auteur.*

VANHERNEVICH (JUAN BAUTISTA). Le métier des orfèvres sévillans se divisait en deux groupes, appelés orfèvres en argent et orfèvres en or. Cet artiste appartenait aux premiers. Il fut élève de Don Jacobo Manpeine i Baupene que je crois aussi Flamand (Vaupen ?) chez lequel il entra comme apprenti le 2 Février 1735. Il fut examiné le 18 Janvier 1739 et il prouva son talent par la façon d'une aiguière (*).

(*) Livre d'examens de la Confrérie des Orfèvres. *Collect. des documents de l'auteur.*

VENDERS (LUIS JACOBO JOSE), né à Anvers, élève du maître Compelen. Il présenta requête pour être reçu dans le métier des orfèvres sévillans le 28 Juin 1730 et prouva son savoir-faire par la façon d'un petit joyau (*).

(*) Livre d'examens de cette année. *Arch. de la Confrérie des Orfèvres.*

PLATERO

VOCH (SEBRANT DE). Flamand, demeurant à la paroisse de Sᵗᵉ-Marie. Il déclare comme témoin en l'information proposé par Marie de Poza, veuve de Noé Danet, Français, sur certains biens qu'elle avait importés d'Italie (*).

(*) 25 Oct. 1582. Régistre not. n° 21, liv. VI de la dite année, fol. 130 *Arch. d. Prot.*

FABRICANT D'ORGUES

SUNSIER (JAOS OU JOEZ). Dut jouir d'une grande réputation, car 400 ducats lui furent remis le 10 Juin 1567 à compte d'un grand orgue qu'il s'obligea à faire pour notre Cathédrale (*).

(*) Liv. de la Fabrique de la même année. *Arch. de la Cathéd.*

SERRURIERS

AMSTERDAM (JUAN DE). Entra en apprentissage chez son compatriote Maistre Hernando, aussi serrurier, selon le contrat du 15 Février 1550 (*).

(*) Rég. not. n° 11. Liv. I de cette année, fol. 412. *Arch. d. Prot.*

FLAMENCO (MIGUEL). Il entra comme ouvrier chez Pedro Delgado, maître fameux comme forgeur de grilles. Domicilié dans la paroisse de St-Laurent.

Le patron s'obligeait à nourrir, habiller et à loger son ouvrier, et à lui verser 22 ducats l'an (*).

(*) 23 Août 1547. Rég. 1, liv. 2 de cette année, fol. 199 *Arch. d. Prot.*

HERNANDO (MAISTRE). Donna une quittance de la valeur de 80 ducats en faveur de Désiré Tabelion, poudrier et verrier flamand, qui s'était obligé à les payer au nom d'un certain Henri, Flamand, dont nous ignorons la profession. 6 Juillet 1549 (*).

(*) *Collect. d. documents de l'auteur.*

TAPISSIERS

BRUVESTAVAN (ADRIAN DE). Flamand, domicilié à la paroisse de Sᵗᵉ-Marie. Juan Clays (*), fabricant de lombardes, lui donna pouvoir pour verser à François Rodriguez, maestre, 5 ducats d'or qu'il lui devait. 28 Septembre 1542 (*).

(*) Serait-il aussi Flamand ? Ce nom est encore très répandu à Bruges. N.d.l.D.

(*) Rég. not. 17, liv. 4 de cette année sans fol. *Archives d. Prot.*

GRUSPAN (BERNARDO). Dans le Livre de Charge de la Cathédrale de 1554 se trouve l'annotation suivante : « à Bernard, Flamand et à son officier (aide) pour 6 jours qu'ils travaillèrent la semaine dernière à 6 rs 1/2 à chacun par jour, et autant cette semaine moins un real, le tout monte à 2.618 mrs., ils travaillèrent à l'arrangement (restauration) des tapisseries de cette église (*). »

(*) Livre de Charge de 1552. *Arch. de la Cathédrale.*

Nous croyons que ce Bernard est le même Gruspan, tapissier flamand, que nous trouvons cité comme témoin dans le pouvoir qu'octroya Jover Ranges, flamand, en faveur de son compatriote Nicolas Bolco, le 5 Décembre 1556. Voyez Roque de Bolduc, page 19.

VAN DER HAGUEN et PELICHY JORGE TEODORO. Originaires des Etats de Flandres, résidants à Alcalà de Guadaira, ville à 13 kilom. de Séville. A Madrid, en 1696, ils passèrent un contrat avec le Roi.

Ils s'obligèrent à le servir pendant dix ans dans l'établissement et fabrique de différentes sortes de tissus de laine à imitation de ceux que l'on produit dans le Nord.

Ils s'obligèrent à monter dans la première année de 30 à 40 métiers ou davantage, à tisser, les augmentant de vingt autres la seconde année, de façon à obtenir 60 métiers au moins lesquels seraient augmentés dans les 8 années suivantes sans qu'on leur permit d'avoir plus d'un métier à draps, tout le reste serait de tissus flexibles et d'écarlates.

On leur donnerait 150 garçons de 8 à 11 ans, tirés de la Maison des Enfants Trouvés, pour qu'ils servissent d'apprentis jusqu'à qu'ils arrivassent à connaître le métier, s'obligeant à les nourrir et à les habiller avec la livrée de la Maison Royale, leur donnant deux aumôniers pour leur apprendre à lire et à écrire. De même ils recevraient de 70 à 80 filles du même âge, avec logement séparé et sous la garde de femmes.

Les fabricants devraient se naturaliser ou prendre lettre de naturalisation en Espagne, jouissant de tous les privilèges des naturels du royaume, surtout dans les achats des laines et des soies pour les mélanges, etc., etc. Comme ils étaient forcés de faire venir de Flandres et d'autres royaumes étrangers de nombreux tisserands pour monter la fabrique et que plusieurs étaient déjà arrivés, on leur verserait à chacun 500 reales comme une aide chargeante et assistante de Séville où la personne qu'il désignerait à Alcalà de Guadaira de la revision des contre-maîtres et des ouvriers à leur arrivée.

Que tous les outils et matériaux nécessaires pour la fabrique qui seraient apportés de l'étranger fussent exempts des droits de douanes, citant entre autres le poil de chameau indispensable pour fabriquer « le véritable « char d'or » de toute sorte et d'autres tissus de la même qualité ».

Comme les frais que les apprentis devaient faire pendant les dix premières années, devraient être considérables, on leur donnerai à titre de prêt 5000 pesos chaque année et sans aucun intérêt, ils devraient les rembourser dans les quatre premières années suivantes aux dix du contrat.

Et comme par ces moyens on élève la jeunesse et que la fabrique où l'usine est une sorte d'établissement de bienfaisance pour les orphelins et orphelines, que tout ceux-ci comme les personnes chargées de leur apprentissage fussent exemptes de payer des impôts leur donnant en plus libres d'octroi 10 *arrobas* d'huile et cinq de savon destinés à chaque filature qu'ils auraient, leur permettant de fabriquer de la bière non seulement pour la consommation d'Alcalà de Guadaira, mais pour Séville aussi.

Que les fabriques, maisons, magasins, bourses, des fabricants fussent libérés d'hébergement de soldats et que dans les différends et querelles qui surviendraient, ils ne reconnussent d'autres juges ni magistrats que le Royal Conseil de Commerce, dont le juge principal est l'*Assistente de Séville.*

Que toutes les étoffes qui fussent tissées dans les dites fabriques, étant scellées et portant le témoignage des autorités d'Alcalà de Guadaira puissent circuler par toute la Nation librement sans payer aucun droit. Les fabricants pouvaient placer les armoiries royales sur les enseignes et les portes de leurs édifices.

En dernier lieu, on défend qu'aucun fabricant pu retirer des ouvriers de ces fabriques pour l'emmener à la sienne (*).

(*) Papier imprimé; il porte le sceau 4e de 2 maravedises de 1,696. *Collect. des documents de l'auteur.*

Toutes les recherches que nous avons faites pour apprendre quels furent les résultats obtenus des importantes fabrications des flamands Van der Haguen et Pelichy, ont été inutiles n'ayant pas trouvé les moindres traces, ni souvenirs d'elles, ni à la ville d'Alcalà de Guadaira, ni dans les archives sévillanes.

CONSTRUCTEUR DE VOITURES

SUSTRE (ENRIQUE). En parlant du verrier Vicente Menardo, nous avons cité le document où son nom apparaît.

J. GESTOSO Y PEREZ.

Nous devons à l'aimable obligeance de Mr Anderson, l'artiste photographe de Rome, les belles reproductions de : La Présentation au Temple, Evangéliste, La Résurrection, Portrait de D. Caballero et de sa femme, Stes Justine et Rufine.

TABLEAU DU CHATEAU DE MONTMIREY (JURA)

PORTRAITS INÉDITS DE PHILIPPE LE BON D'ISABELLE DE PORTUGAL ET DE CHARLES LE TÉMÉRAIRE (XVe SIÈCLE)

ON s'est tout particulièrement occupé en ces derniers temps de l'iconographie des ducs de Bourgogne de la seconde race (1) et la superbe exposition de la Toison d'Or de 1907 à Bruges, a donné un regain d'actualité à cet intéressant sujet. Nous avons nous-même, il y a quelques années, publié à Paris, dans le *Bulletin Archéologique* du Comité des Travaux historiques, une étude sur un tableau votif portant les traits de Philippe le Bon et d'Isabelle de Portugal (2) et une autre sur un manuscrit de la Bibliothèque Kann, contenant des miniatures représentant Philippe le Bon, Isabelle de Portugal, Charles le Téméraire et Marguerite d'York (3). C'est un tableau du genre de celui que nous avons décrit dans la première notice, que nous présentons aujourd'hui à l'attention des érudits et des critiques d'art. Il est pieusement conservé au château de Montmirey-la-Ville (Jura), comme une relique de famille, par Mme la Baronne d'Aligny. Peint sur bois; par suite de restaurations successives nécessitées par l'état du panneau, il a été deux fois rentoilé (4). De grande dimension (1^{m}38 sur 2^{m}05), il présente une composition analogue à celle que l'on voit sur diverses plaques de cuivre gravées que la duchesse de Bourgogne, Isabelle de Portugal, troisième femme de Philippe le Bon, avait fait mettre dans les chartreuses honorées de ses pieuses fondations et dont l'une, décrite avec beaucoup de soin par M. l'abbé Brune et provenant de la chartreuse de Petit-Bâle, est conservée en Suisse, au Musée de Bâle (5).

Au centre,

(1) Dr Theodor Frimmel und Joseph Klemme. *Ein Statutenbuch des Ordens vom Goldenen-Vliese*, t. V, pp. 263 et s^{tes}; Vienne, 1887 in-8°. — Perrault-Dabot. *Un portrait de Charles le Téméraire* (Bullet. archéolog. du Comité des Travaux historiques, 1894, pp. 432 et s^{tes}). — H. Beaune. *Note sur un portrait de Charles le Téméraire figuré sur une tapisserie du Musée de Berne (Ibid.*, 1897, p. CIV). — Salomon Reinach. *Un manuscrit de Philippe le Bon à la Bibliothèque de Saint-Pétersbourg* (Gazette des Beaux-Arts, Avril 1903).— Van den Gheyn. *Contributions à l'iconographie de Charles le Téméraire et de Marguerite d'York* (Annales de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique, 1904, pp. 405 et s^{tes}). — Van den Gheyn. *Encore l'iconographie de Charles le Téméraire et de Marguerite d'York (Ibid.*, pp. 291-293). — Hymans. *L'Exposition de la Toison d'Or à Bruges* (Gazette des Beaux-Arts, 1907, p. 202). — Abbé Brune. *Une plaque votive du Musée de Bâle* (Bullet. archéolog. du Comité des Travaux historiques, 1908). — Pol de Mont. *Portraits historiques* (Les chefs-d'œuvre d'Art ancien à l'Exposition de la Toison d'Or; Bruxelles, 1908, in-8°). — Van den Gheyn. *Manuscrits et miniatures (Ibid.)*. — F. de Mély. *Le Retable de Beaune* (Gazette des Beaux-Arts, 3e série, t. 35, 1906). — Dr Osw. Rubbrecht. *Trois portraits de la Maison de Bourgogne par Memlinc* (Annales de la Société d'Emulation de Bruges, 1910, pp. 15 et s^{tes}). — Dr Osw. Rubbrecht. *L'origine du Type familial de la Maison de Habsbourg* (Bruxelles, 1910, in-4°).

(2) *Bullet. archéolog. du Comité des Travaux historiques*, 1901, p. 50 et s^{tes}.

(3) *Ibid.*, 1902, pp. 492 et s^{tes}.

(4) Cette opération très délicate a été faite une première fois à une époque que nous ignorons, puis, il y a vingt ans, par M. Prost, de Dijon. Il ne restait plus à ce moment qu'une mince couche de bois vermoulu sous la peinture. Pour rentoiler une peinture sur bois, on la recouvre d'une toile collée solidement, puis, peu à peu, avec un rabot, on enlève le bois et, lorsqu'il ne reste plus que quelques fibres sous la peinture, on fixe sur forte toile. L'opération se termine en décollant la toile de recouvrement.

(5) Abbé Brune. *Une plaque votive du Musée historique de Bâle*. — Cf. Förster. *Les manuscrits d'architecture, de sculpture et de peinture de l'Allemagne*, peintures, t. I. *(Bullet. archéolog. du Comité des Travaux historiques*, année 1907).

Au centre, la Vierge de Pitié assise aux pieds de la croix, tient sur ses genoux le corps inanimé du Christ. Au-dessus d'elle, deux petits anges portent les instruments de la Passion. A sa droite est agenouillé Philippe le Bon (1) sur un prie-Dieu couvert d'un tapis à ses armes. Il porte une armure de plates avec gorgerin de mailles sous un tabard ou dalmatique armoyé et tient sur l'appui du prie-Dieu un livre d'heures ouvert. Imberbe, le nez long, la lèvre épaisse, il a les cheveux courts et plats. Visage maigre et osseux, cou dégagé, teint mat, sourcils séparés et fortement accusés (2); ses traits expriment la fermeté. Il paraît âgé d'une cinquantaine d'années. Derrière lui se tient debout saint André « duquel en armes il portait l'emblème » (3), qui, la main sur son épaule, le présente à la Vierge.

Derrière le « bon duc », le comte de Charolais enfant (4) est représenté dans le même costume et la même attitude que son père. Il paraît âgé de dix à douze ans. A la gauche de la Vierge, Isabelle de Portugal (5) est également agenouillée sur un prie-Dieu, les mains jointes devant un livre d'heures ouvert. Elle porte une robe de brocard or et rouge à manches étroites, avec un surcot d'hermine ouvert à l'encolure, sous un long manteau blanc fourré d'hermine et orné d'écussons aux armes de Portugal. Sa tête est couverte d'une coiffe de linge blanc rabattue sur les côtés, dans le goût du milieu du XVe siècle (6). Figure jeune et exprimant la douceur, celle d'une femme d'une quarantaine d'années. Sainte Elisabeth de Hongrie, en costume de religieuse clarisse, reconnaissable à son nimbe et à la triple couronne qu'elle porte sur sa main droite, présente sa protégée. Derrière la duchesse, deux petits personnages en robe bleue, également agenouillés, serrant dans leurs mains jointes une petite croix, complètent la scène. Au-dessus de chacun d'eux se voient les armes de Bourgogne, avec, comme brisure de cadets, un lambel à trois pendants en chef, indiquant qu'il s'agit de deux frères du comte de Charolais morts en bas âge, peut-être de deux sœurs.

Les angles supérieurs du tableau sont également occupés par des écussons. Le premier, à l'angle gauche, est incliné à droite et porte les armes de Philippe le Bon : *Ecartelé, aux* 1 *et* 4 *semé de France, à la bordure*

(1) Né à Dijon le 30 Juin 1396, mort à Bruges le 15 Juin 1467. Son corps inhumé à Saint-Donat de Bruges, fut transféré, en 1471, à la Chartreuse de Dijon.

(2) On connaît le portrait qu'en a laissé Georges Chastellain : « De stature il estoit moiennement haut homme, corporellement à la mesure de sa hauteur et en tous ses membres, bras et jambes, trait à linge, sans excès; estoit gent en corsage plus qu'aultre, droit comme un jonc, fort d'eschine et de bras et de bonne croisure; avoit le col à la proportion du corps, maigre main et sec pied; et avoit plus en os qu'en charnure, veines grosses et pleines de sang; portoit le visage de ses pères de séante longueur; brun de couleur et estaint; nez non aquilin, mais long; plein front et ample, non calve, chevelure entre blond et noir, coulice et unie; barbe et sourcils de mesme aux crins; mais avoit gros sourcils et houssus et dont les crins se dressoient comme cornes en son ire; portoit bouche en juste compas; lèvres grosses et colorées, les yeux vairs, de fière inspection telle fois, mais coustumièrement amiables. (Œuvres de G. Chastellain, édit. Kervyn de Lettenhove, t. VII, p. 219). Bruxelles, 1865, in-8°).

(3) Monstrelet. *Chronique*, t. IV, p. 373.

(4) Charles le Téméraire, d'abord comte de Charolais, fils de Philippe le Bon et d'Isabelle de Portugal, né à Dijon le 10 Novembre 1433, prit le gouvernement des états de son père, comme lieutenant général, en 1465, et lui succéda à sa mort, en 1467. On sait qu'il fut tué devant Nancy, le 5 Janvier 1477, à l'âge de 44 ans.

(5) Fille de Jean I, roi de Portugal et de Philippe de Lancastre, née à Evora en 1397, morte à Aire le 17 Décembre 1471. Philippe le Bon l'épousa le 17 Janvier 1430. Il était veuf en premières noces de Michèle de France, fille de Charles VI, qu'il avait épousée en Juin 1409 et, en secondes, de Bonne d'Artois, fille de Philippe, comte d'Eu et veuve de Philippe, comte de Nevers, morte le 17 Septembre 1425. C'est, on le sait, à l'occasion de son dernier mariage, que le duc Philippe fonda l'ordre de la Toison d'Or.

(6) Guigue de Salins, sur le retable de Beaune, porte une coiffe analogue.

CHATEAU DE MONTMIREY.



TABLEAU VOTIF.

bordure componée de gueules ; au 2, parti de Bourgogne et de Brabant (de sable, au lion d'or); au 3, parti de Bourgogne et de Luxembourg (d'argent, au lion de gueules, la queue nouée, fourchée et passée en sautoir, armé et lampassé d'or), avec l'écu de Flandre brochant sur le tout. Ces armes sont supportées par le collier de la Toison d'or, ordre que le duc fonda à Bruges, à l'occasion de son troisième mariage (1), et sont timbrées d'un heaume grillagé de profil, avec, pour cimier, une fleur de lys double entre deux lambrequins (2). On lit au-dessus, en lettres gothiques, la première partie de la devise ducale :

auftre naray.

Ce qui n'empêcha pas le bon duc d'épouser trois femmes et d'avoir nombre de maîtresses, dont il eut dix-neuf bâtards et bâtardes connus, sans compter ceux qui restèrent dans l'obscurité.

Le second écusson qui occupe l'angle droit, est aux armes de la princesse : *parti, de Bourgogne et de Portugal, qui est d'argent à* 5 *écussons d'azur posés en croix chargés chacun de* 5 *besans d'argent mis en sautoir, à la bordure de gueules chargée de* 7 *châteaux d'or.* Cet écu est soutenu d'une couronne palissadée, autour de laquelle est enroulée une banderolle portant le complément de la devise de Philippe le Bon :

Tant que je viue

Dans le bas, à gauche, sous le jeune Charles, on lit la date : **1478,** celle où l'artiste a composé le tableau, ou plutôt, comme le croit la famille qui le possède, celle de l'année où la duchesse Marie de Bourgogne (3), fille de Charles le Téméraire, en fit don à un officier de sa maison, ainsi que nous le dirons plus loin.

Attribué à un élève des frères van Eyck ou de Roger van der Weyden, le tableau inédit du château de Montmirey appartient à coup sûr à l'école flamande du XV[e] siècle dont, à part quelques restaurations, il a les caractères. C'est une œuvre aussi remarquable par sa valeur artistique que par l'intérêt qu'il présente pour l'iconographie des ducs de Bourgogne. Les figures de saint André, de sainte Elisabeth et du Christ ont été presque refaites; mais celle de Philippe le Bon est intacte et excellente d'expression. Il en est de même du petit comte de Charolais, dont la physionomie est charmante. La représentation du premier paraît avoir été inspirée de l'original perdu de Roger van der Weyden, dont deux copies et une réplique ont figuré à l'Exposition de la Toison d'Or (4). On peut également le comparer à celui du recueil de Gaignères (5).

Le jeune

(1) « A cause du grand et parfait amour qu'il avoit pour la chevalerie, dont il désiroit accroistre l'honneur et afin que par son moyen, la foi catholicque et l'estat de l'église soient défendus, gardés, conservés. » (Statuts de la Toison d'Or, art. 1).

(2) Cette fleur de lys indique que le duc est issu de la maison de France.

(3) Née à Bruxelles le 13 Février 1457, mariée à Gand, en 1477, à Maximilien d'Autriche et morte à Bruges le 27 Mars 1482, des suites d'un accident de chasse.

(4) N° 1 du catalogue, appartenant à la maison royale d'Espagne (Pol de Mont, *op. cit.*, pl. III). — N° 2 du catalogue, au Musée de Gotha, n° 18. — N° 3 du catalogue, au Musée d'Anvers, n° 397 (*Ibid.*, pl. IV, n° 2), attribué successivement à van Eyck et à Roger van der Weyden, puis à un maître du Nord de la France.

(5) Reproduit par F. de Mély, *Gazette des Beaux-Arts*, 3[e] série, t. XXXV, p. 115.

Le jeune Charles rappelle singulièrement le portrait de la miniature initiale des Chroniques de Hainaut (1), miniature exécutée vers 1446 et qui le représente par conséquent à l'âge de treize ans. Quant à Isabelle de Portugal, on est frappé de sa ressemblance avec le portrait n° 592 du Musée du Louvre considéré longtemps comme celui d'Isabeau de Bavière, femme de Charles VI, mentionné en dernier lieu dans le catalogue sous la qualification : inconnue, que M. Hulin (2) et, après lui M. le Dr Rubbrecht (3) ont à juste titre restitué à notre princesse. On peut également comparer notre portrait à celui du Musée de Gand représentant Isabelle de Portugal, copie d'un original aujourd'hui perdu (4), ainsi qu'à la grande dame portant une couronne fleurdelysée du retable du *Jugement dernier* que les critiques d'art ont identifiée à notre duchesse (5) et qui fut peinte entre les années 1343 et 1348.

Nous avons dit que le tableau de Montmirey était entré par héritage dans la famille d'Aligny. Primitivement, d'après une tradition conservée par les Chifflet, il aurait servi de retable d'autel à la chapelle de Marie de Bourgogne. Celle-ci en fit don à Charles Chifflet (6), capitaine de ses gardes, pour le récompenser de ses services et de ceux qu'il avait rendus à son père. Cette donation eut lieu vraisemblablement en 1478, date que porte le tableau. A partir du XVIe siècle, en effet, on voit celui-ci mentionné dans les testaments (7) et les inventaires après décès des Chifflet. Il est entré, en 1876, dans la famille qui le possède actuellement par suite du décès de Mlle Chifflet, tante de M. Henry Picot de Moras, baron d'Aligny (8).

Comte de LOISNE.

(1) Bibl. royale de Bruxelles, m. 9242, fo 1 ro. – Publiée par le Dr Rubbrecht, l'*Origine du type familial de la maison de Habsbourg*, fig. 25.

(2) Le portrait d'Isabelle de Portugal au Louvre, dans le *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand*, XLe année, 1903, p. 241-243.

(3) *Op. cit.*, p. 25-26 et fig. 12. — Publié également dans Quicherat, *Hist. du Costume en France*, p. 284.

(4) Foisset, *Revue des deux Bourgognes*, année 1836 et F. de Mély, *Le Retable de Beaune*, *loc. cit.*, p. 117 et planche.

(5) Pol de Mont, *op. cit.*, p. 10 et planche. — On sait que van Eyck peignit Isabelle de Portugal, quand elle fut demandée en mariage par le duc de Bourgogne; mais on ignore ce qu'est devenu ce portrait (*Gazette des Beaux-Arts*, 2e série, t. I, p. 10).

(6) Charles Chifflet était, en 1476, officier dans la garde noble de Charles le Téméraire. A la mort du duc, Marie de Bourgogne qui succéda à ce dernier, le nomma régisseur de ses domaines de Franche-Comté. La famille Chifflet, l'une des plus illustres de Franche-Comté, a donné à sa province d'importants personnages de robe et d'épée et de nombreux savants : Gérard Chifflet, co-gouverneur de Besançon en 1313; Laurent, en 1530, conseiller aulique de Charles-Quint et son ambassadeur aux diètes de Worms et de Spire; Jean, co-gouverneur de Besançon en 1600. Les dictionnaires biographiques mentionnent : Claude Chifflet (1541-1585), jurisconsulte et numismate et L. Pierre-François Chifflet (1592-1682), théologien et archéologue, conservateur des médailles du roi. — Philippe, frère des précédents (1597-1663), chanoine de Besançon et abbé de Ballerne, théologien et antiquaire. — Laurent (1598-1658), jésuite, auteur d'ouvrages religieux. — Philippe qui, en 1621, faisait partie de la maison de l'infante Isabelle. — Jules (1610-1670), chancelier de la Toison d'Or, historien et théologien. — Jean (1612-1666), hébraïste. — Henri-Thomas (XVIIe siècle), numismate, chapelain de la reine Christine de Suède. — Etienne-Joseph (1717-1782), jurisconsulte, président à mortier au parlement de Dijon, puis 1er président de celui de Besançon, nommé en 1771 premier président du parlement de Metz, à la réorganisation des parlements. — Marie-Bénigne (1766-1835), conseiller au parlement de Besançon, président, en 1811, à la Cour d'appel de ce ressort, puis 1er président, député et pair de France sous la Restauration. La famille s'est éteinte en 1876, en la personne du vicomte Ferdinand Chifflet.

(7) Ces testaments reposent à la bibliothèque de Besançon, avec les 2 volumes manuscrits qui forment le fonds Chifflet. Dans le testament d'Etienne-Joseph Chifflet, 1er président du parlement de Metz, en date du 15 Août 1782, on trouve la mention suivante relative à notre tableau : « Je veux et entends que la dite maison demeure assurée à mon fils aîné et à sa descendance, de mâle en mâle, ainsi que les tableaux de famille attachés à la boiserie de ma bibliothèque, *le tableau de la Descente de Croix avec la famille du duc Philippe le Bon*, la croix et les reliques provenant de l'infante Isabelle, la chaîne d'or provenant des rois d'Espagne » et, dans l'inventaire des tableaux du vicomte Chifflet, petit-fils du précédent, on lit également en 1re ligne : « *une Descente de Croix de six pieds sur quatre, ex voto du duc de Bourgogne Philippe le Bon, XVe siècle, sans nom d'auteur*, très précieux pour ma famille, donné à Charles Chifflet, officier dans la garde noble de Charles le Téméraire, par la duchesse Marie de Bourgogne » (communication de Mme la Baronne d'Aligny).

(8) En terminant cette notice nous tenons à exprimer à Mme la Baronne d'Aligny toute notre gratitude pour le cliché photographique qu'elle a bien voulu nous faire prendre et pour les renseignements qu'elle nous a communiqués.

L'EXPOSITION D'ART ANCIEN RELIGIEUX
A STRÂNGNÂS

AU cours de l'été de 1910, une exposition d'art religieux ancien a eu lieu dans la petite ville suédoise de Strângnâs, sur le lac Mâlar, sous la direction de MM. Curman, af Ugglas et Roosval. Les objets exposés provenaient des églises des deux provinces de Sôdermanland et de Werike, qui forment le diocèse dont l'évêque et le chapitre résident à Strângnâs. La sphère d'action ainsi limitée indique que l'exposition était consacrée spécialement à l'histoire particulière de ce diocèse. Une des raisons qui ont fait naître l'exposition était l'achèvement de la restauration de la cathédrale de Strângnâs, grâce à laquelle une de nos plus remarquables églises, construites en briques, revit dans une parure qui fait valoir la pittoresque variété des styles qui ont laissé leur empreinte sur son architecture et sur son ornementation.

Les fondations ont été posées au XIIe siècle et l'église a reçu sa configuration d'ensemble principalement pendant l'influence exercée au XIIIe siècle dans cette région de la Suède par l'architecture cistercienne. C'est ainsi que l'église rectangulaire à triple nef fut agrandie au XIIIe et au XIVe siècle par des chapelles latérales, un grand chœur polygonal et une tour sur la façade occidentale.

Bien que l'exposition soit limitée à un diocèse, on peut à juste titre la considérer comme représentant l'art religieux de toute la Suède, lequel a toujours été suffisamment homogène pour ne pas laisser de spécimens caractéristiques aux différentes provinces.

Elle se distingue des expositions similaires par ce fait que son programme n'a pas été déterminé par l'histoire de telle ou telle branche spéciale de l'art; tout au contraire, on a désiré que les objets exposés représentassent *l'ensemble de l'ornementation artistique d'une église suédoise*. L'énumération des différents groupes dans le catalogue nous le montre clairement : *Retables* en bois sculpté, polychromés et dorés; *statues* de la Madone, de saints et de saintes, en bois sculpté; grands *crucifix; fonts baptismaux* en pierre et en bois; armoiries, épées et étendards appartenant aux pompes funéraires en usage, surtout au XVIIe siècle, pour les enterrements des gentilshommes; *portraits* de seigneurs et de prêtres, d'autres tableaux reproduisant des sujets historiques; chasubles et antependiums; *lustres* en fer ou en bronze, suivant qu'ils sont du moyen-âge ou du XVIIe et XVIIIe siècle; *appliques,* chandeliers, etc.

Tous ces objets

Tous ces objets avaient été réunis dans un local à proximité immédiate de la cathédrale, dont la belle ornementation offre des exemples des différentes périodes archéologiques de la région ; l'ensemble formait ainsi une démonstration monumentale de l'histoire de l'art religieux dans le diocèse de Strângnâs.

Cependant le groupe de la sculpture, plus riche, comparativement aux autres, en œuvres du moyen-âge telles que les églises de campagne en possèdent encore aujourd'hui, était d'une portée plus immédiate pour l'histoire de l'art en Europe et c'était, sans aucun doute, le plus directement intéressant pour les étrangers, car la sculpture en Suède a subi à plusieurs reprises l'influence des écoles les plus célèbres de l'art continental. La fleur la plus brillante, éclose sur la terre artistique du Sôdermanland, est le retable néerlandais, datant environ de l'année 1500. Il sera peut-être utile de donner pour les étrangers, et particulièrement pour les Belges, un court aperçu de l'histoire de la sculpture en Suède, indiquant spécialement l'influence étrangère qu'elle a subie. Enserrés dans un semblable cadre historique, les statues et les reliefs de l'exposition gagneront un double intérêt.

Les plus anciennes sculptures chrétiennes, représentant des êtres animés, que l'on possède en Suède, doivent être les reliefs de quelques fonts baptismaux qui, surtout par leur ornementation, se rapprochent de la période des Vikings indigènes (*). L'exposition ne renferme aucun exemplaire de ce groupe caractéristique, équivalent scandinave du premier art chrétien qui, dans les contrées méditerranéennes, est sorti de l'antiquité païenne. Ces bâtards du paganisme et du christianisme datent du XIIe siècle, peut-être même du XIe.

(*) *Hildebrand.* Den kyrkligakonsten under sveriges medeltid, 2e édition, fig. 125 reproduit un de ces fonts.

Au XIIe siècle, des tailleurs de pierre, d'une culture plus européenne, apparaissent dans ce pays. Ils nous ont laissé l'ornementation et les figures des façades des églises de Gotland et de la Suède proprement dite. Sur plusieurs points en Europe on trouve, à cette époque, une disposition à orner l'extérieur des églises de longues rangées de figures humaines et animales n'ayant aucune relation organique avec l'architecture générale, et plutôt jetées là comme les figures que l'illustrateur de psautiers grecs esquissait au hasard de sa fantaisie en marge de ses dessins. Je fais allusion à des productions comme les églises italiennes de San Michele, à Pavie, San Zeno et la cathédrale de Verone. La cathédrale de Lund, ou tout au moins la plus grande partie de son ornementation, est l'œuvre d'artistes lombards pendant la première moitié du XIIe siècle. De ce monument, ou d'un autre ayant une origine analogue, découle un style nouveau de figures et d'ornements qui, ainsi que nous l'avons déjà dit, a laissé des traces sur les fonts baptismaux en pierre.

L'exposition renferme un de ces fonts provenant de l'église de Jârfâlla et dont les ornements sont extrêmement usés. Le grand reliquaire de grès de l'église de Hârad doit également être rangé dans l'école de sculpture suédoise (en ce cas école de Gotland), née du système décoratif de Lund ou de ses pareils.

Si la première

CATHÉDRALE DE STRANGNAS.





GROUPES.

EGLISE DE SKOLLERSTA.



MADONE.

EGLISE DE YTTER-SÈLO.



RETABLE.

GOTLAND.



SAINT.

Si la première impulsion a été donnée à cette sculpture par la Lombardie et si sa floraison date du milieu du XII[e] siècle, une autre influence étrangère, l'influence française, apparaît vers la fin de ce même siècle.

Les monastères avaient été multipliés en Suède, principalement par les moines français de Citeaux qui eurent ici, comme partout ailleurs, une influence prépondérante sur les arts. Nous pouvons distinguer leur action sur la sculpture, l'architecture et la peinture; les Madones assises, sculptées en bois par leurs fratres dans le style de l'ancienne école de Chartres, ont inspiré des centaines d'œuvres à des maîtres indigènes. L'exposition montre plusieurs preuves de cette influence française du XII[e] siècle. La Madone de l'église de Sköllersta en est un exemple (*).

(*) Voir *Roosval*. Viklan-Madonna, dans Kult och Konst
Une autre statue de la même école et de la même valeur dans le Musée de Vexiö.
Au sujet de ces imitateurs indigènes, voir de Carl R af Ugglas.

Ainsi que l'a démontré le B[on] Carl R. af Ugglas en tant qu'auteur du catalogue de l'exposition, cette influence française se retrouve, par intervalles, jusqu'au XV[e] siècle dans les écoles des différentes provinces de la Suède. Les centres les plus vivaces reçurent néanmoins vers le milieu du XIII[e] siècle une nouvelle impulsion venant de l'Europe, elle était donnée par l'Allemagne ou, pour préciser davantage, par la Saxe (*).

(*) Dans le manuscrit d'un ouvrage sur la sculpture en bois de Gotland, le Baron C. R. af Ugglas démontre la provenance de l'élément de Saxe en ce qui concerne l'île de Gotland, si riche en souvenirs du moyen âge.

Se rattachant à cette influence est la florissante école de sculpture de l'île de Gotland qui se retrouve jusqu'au XIV[e] siècle, ses œuvres étaient envoyées dans toutes les régions baignées par la Baltique, même en Södermanland. Le n° 45 du catalogue de l'exposition est une œuvre de Gotland et date du XIV[e] siècle.

L'influence allemande domine pendant le XIV[e] et le XV[e] siècle. Sous son égide on commence à placer des retables dans les églises; vers le milieu du XV[e] siècle, ces pièces en bois sculpté, peintes et dorées, ne manquent pour ainsi dire dans aucune église. L'exposition renferme de nombreux exemplaires de ces ouvrages, les uns apportés du nord de l'Allemagne, les autres exécutés dans le pays même.

A l'égard des statues de saints formant retable, le catalogue peut signaler une grande individualité dans les écoles locales du Södermanland.

Au milieu de ces nombreux ouvrages de l'Allemagne du Nord et de la Suède, quelques œuvres d'art, provenant d'autres pays, forment un contraste curieux. Il en est ainsi de deux reliefs en albâtre exécutés en Angleterre au XV[e] siècle. L'un représente le couronnement de la Vierge, l'autre l'Annonciation. Sur ce dernier, un rayon descend du visage entièrement doré du Père sur la tête de la Vierge et, dans ce rayon, passe le S[t]-Esprit. Il est évident que ces retables en albâtre étaient une grande industrie qui a son plus proche équivalent dans l'industrie des retables de Bruxelles et d'Anvers; ceux-ci, au point de vue commercial, ont souvent succédé aux pièces en albâtre.

Deux statues de grès, dont on ne peut nier la parenté avec l'école de Claus Sluter, au commencement du XV[e] siècle, appartiennent, elles aussi, à ces exceptions. Comme l'auteur du catalogue prépare une étude approfondie sur leur provenance, je ne m'étendrai pas au sujet de ces œuvres charmantes.

Aux dernières

Aux dernières heures du XVe siècle, la sculpture des églises suédoises entre dans la phase néerlandaise.

La Suède, on le sait, est riche en retables de cette provenance; le diocèse de Strångnås en possède neuf. Trois appartenant à la cathédrale et trois à des églises rurales ont été envoyés à l'exposition. Six exemplaires s'offrent par conséquent aux études des amateurs. La plupart sont déjà connus dans la littérature. Un seul n'est pas mentionné dans mon ouvrage: *Schnitz-Altare in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Borman* (*). C'est celui qu'a prêté la paroisse de Ytter-Selö. Il est d'un type inusité, avec 9 statues isolées (*). Les volets sont détruits. Il semble que la prédelle, comme pour le plus grand nombre des retables néerlandais de ce pays, a été faite et placée en Suède. La partie centrale est en parfait état de conservation bien que la polychromie soit endommagée; respectée par les mains modernes, elle est du plus beau ton vieil or rougeâtre, qui ressort merveilleusement sur la doublure bleu-vert des vêtements. Le fait que dans la prédelle le bleu-vert domine également fait supposer que la polychromie des volets avait de même une tonalité bleu-vert. Leur absence avait déterminé les commissaires à placer tout auprès du retable un triptyque, peint en bleu-vert foncé, ainsi que quelques chasubles vertes. On a ainsi obtenu pour l'or rougeâtre un excellent repoussoir, tel que le formaient jadis les anciennes peintures.

(*) (Strassburg, 1903).

(*) Le retable a une hauteur de 2 m. 84 c.

La figure principale du retable est la Ste-Vierge avec l'Enfant, qui joue négligemment avec les feuillets d'un livre. Elle a à sa droite un saint portant un poisson et une hache et qui est connu, dans l'hagiographie suédoise, sous le nom de St-Botvid; il fit, suivant la légende, une pêche miraculeuse et fut tué d'un coup de hache.

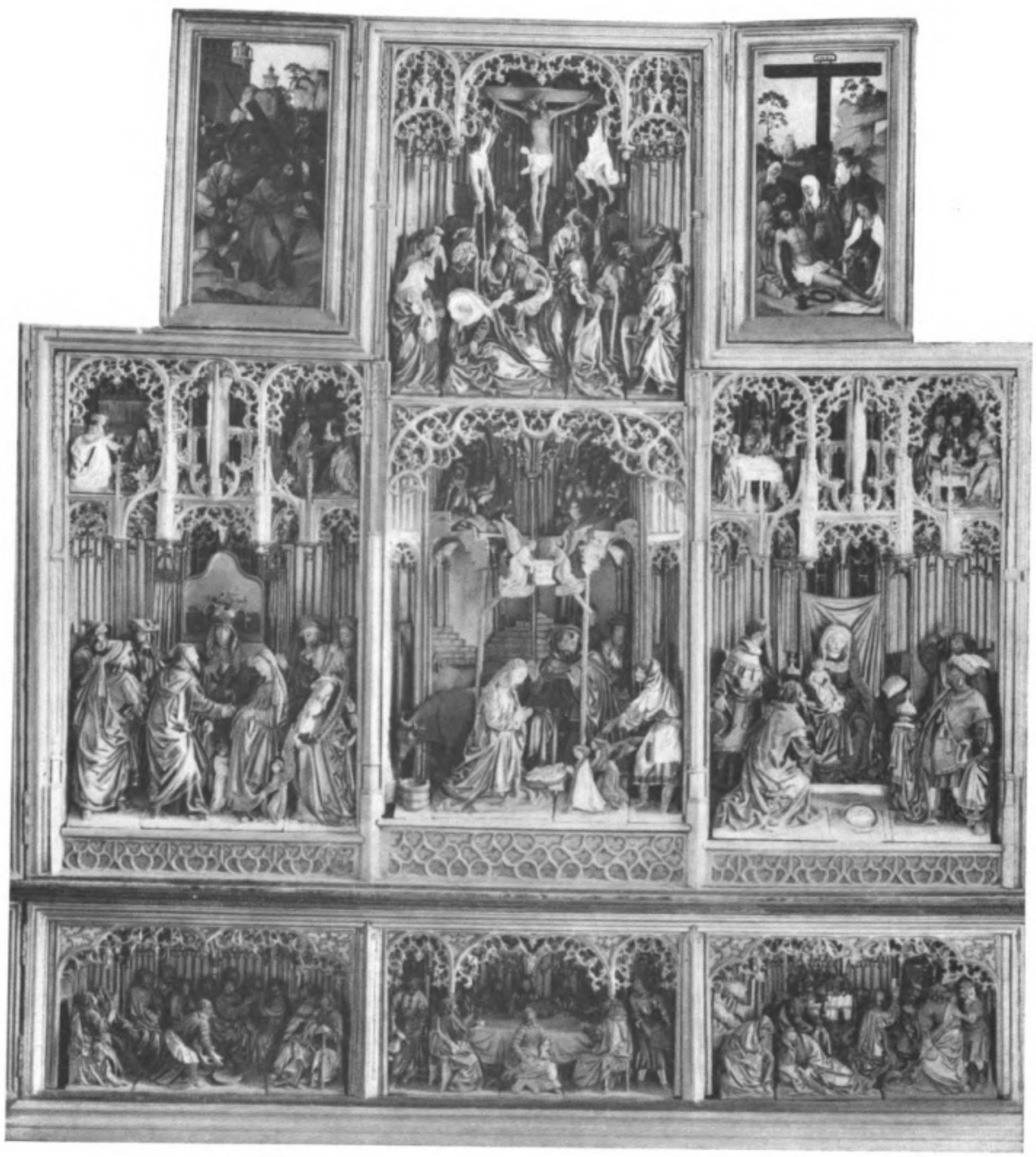
Le saint évêque qui est à la gauche de la Madone serait, au premier coup d'œil des connaisseurs, appelé St-Nicolas de Myra. Néanmoins, ainsi que M. af Ugglas l'a avancé dans le catalogue, ce doit être St-Eskil. Effectivement, dans les retables du Sôdermanland, il est habituel de donner pour pendant à St-Botvid un évêque portant des pierres. De même que St-Botvid, St-Eskil fut apôtre du Sôdermanland, il fut lapidé à Strångnås, qui devint plus tard siège d'un évêché, on peut donc le compter comme évêque et ce doit être lui qui est représenté sur le retable de Ytter-Selö.

On en conclut que ce retable a été commandé pour une église de Sôdermanland et que dans la commande on a minutieusement décrit les attributs et les vêtements que devait porter le saint, évidemment inconnu du sculpteur étranger.

Cet atelier était, sans aucun doute, situé en Belgique, peut-être à Anvers. A la vérité, je n'ai pu nulle part découvrir la marque d'Anvers, la main, mais je suis guidé dans mon appréciation par une certaine conformité dans la disposition des niches avec le retable anversois de l'église Ste-Marie à Lübeck (Briefkapelle).

L'œuvre doit dater de 1490, si l'on en juge par les plis droits et la position relativement raide des personnages, caractéristiques pour le style de la fin

ÉGLISE DE JADER.



RETABLE.

ÉGLISE DE JADER.





VOLETS DE RETABLE.

de la fin du XVe siècle, tel qu'on le connaît entr'autres par le *Retable du maître-autel de la cathédrale de Strängnäs.*

C'est grâce à la restauration récemment achevée de la cathédrale que cette admirable pièce a repris sa place. Dans mon ouvrage, déjà mentionné, elle est désignée comme une œuvre du « maître à la tête d'enfant ». La marque qui m'a donné le nom de l'auteur, jusqu'alors anonyme, représente une tête d'enfant à abondante chevelure, a été observée sur un autre retable bruxellois à Skånela dans le Uppland, mais là les sculptures sont d'une toute autre école. La signification de cet emblème est donc trop incertaine pour qu'on soit en droit d'y voir une marque personnelle anonyme. La tête représente-t-elle peut-être St-Michel et est-elle une abréviation des armes de la ville de Bruxelles, un « Beschauzeichen » comme la main pour Anvers? on ne sait.

Quoi qu'il en soit, je ne répéterai pas ici les descriptions déjà données sur ce retable dans l'ouvrage que j'ai fait paraître en 1903, je me bornerai à parler de quelques détails dont l'étude a été facilitée par la restauration de l'église, et qui ont permis de mettre une date précise au travail.

L'artiste, M. Allan Verlinde, qui a exécuté le travail de préservation de cette pièce, a découvert les armes de l'évêque Conrad Rogge sur une colonne de la scène de l'Ecce Homo. Ce grand ami des arts, si célèbre dans l'histoire de l'art suédois, gouverna le diocèse de Strängnäs de 1471 à 1501. Cette détermination de la date a été accentuée par l'inscription que j'ai trouvée sur la peinture d'un des volets *n°* 90: que l'on est en droit d'interpréter comme : anno 1490.

A ce que j'ai déjà dit sur la composition des groupes de personnages, je tiens à ajouter une remarque sur leur absolu caractère de relief, caractère conservé même lorsque toutes les figures sont sculptées presque en ronde bosse.

Cette observation ressort plus clairement encore lorsque l'on compare l'œuvre avec un retable de l'atelier de Jan Borman, qui appartient aussi à la cathédrale; *Le retable de la chapelle baptismale.* Dans celui-ci presque chaque figure a, à elle seule, la valeur d'une statue. Bien qu'on ne puisse le regarder que d'un seul côté, il forme pourtant un ensemble complet; cet effet tient évidemment à ce qu'il est fixé dans des limites rectangulaires. De même que la grande sculpture en pierre, la petite sculpture en bois produit un effet d'homogénéité par le fait qu'elle est commandée par les proportions géométriques du bloc.

Comparativement à ces figures, les personnages du maître-autel sont remarquablement libres dans leurs mouvements. Ils ne pourraient également pas former un ensemble dans leurs niches s'ils n'étaient intimement rattachés les uns aux autres. Il ne peut y avoir de solution de continuité. Ils forment un cortège mobile, des scènes principales des mystères, enchaînées entr'elles.

Par contre, les personnages de Borman, complètement isolés, supportent aisément quelque espace entr'eux. Dans toutes les meilleures compositions, les plus affranchies de l'élément conventionnel, ils sont

répartis au fond

répartis au fond de la niche, comme les colonnes dans un temple circulaire. L'espace ou plutôt *l'intervalle* chez Borman joue un rôle, inconnu dans les œuvres de ses prédécesseurs.

Au point de vue technique, cette impression tient à ce que, dans les retables de Borman, presque chaque personnage offre une statue séparée, posée sur un socle, et il est facile de les détacher, tandis que dans le maître-autel de la cathédrale, dans chaque niche, tous les personnages se tiennent accollés.

L'exposition a d'ailleurs eu d'importants matériaux d'études sur l'atelier de Borman. Le plus grand retable exposé, celui de l'église de Jâder, est dans ses grandes lignes un véritable duplicata du retable de la Vierge, de la cathédrale. Agrandie, au sommet, par la scène du Golgotha et trois autres scènes de la Passion dans la partie inférieure, formant prédelle, il a des dimensions beaucoup plus considérables.

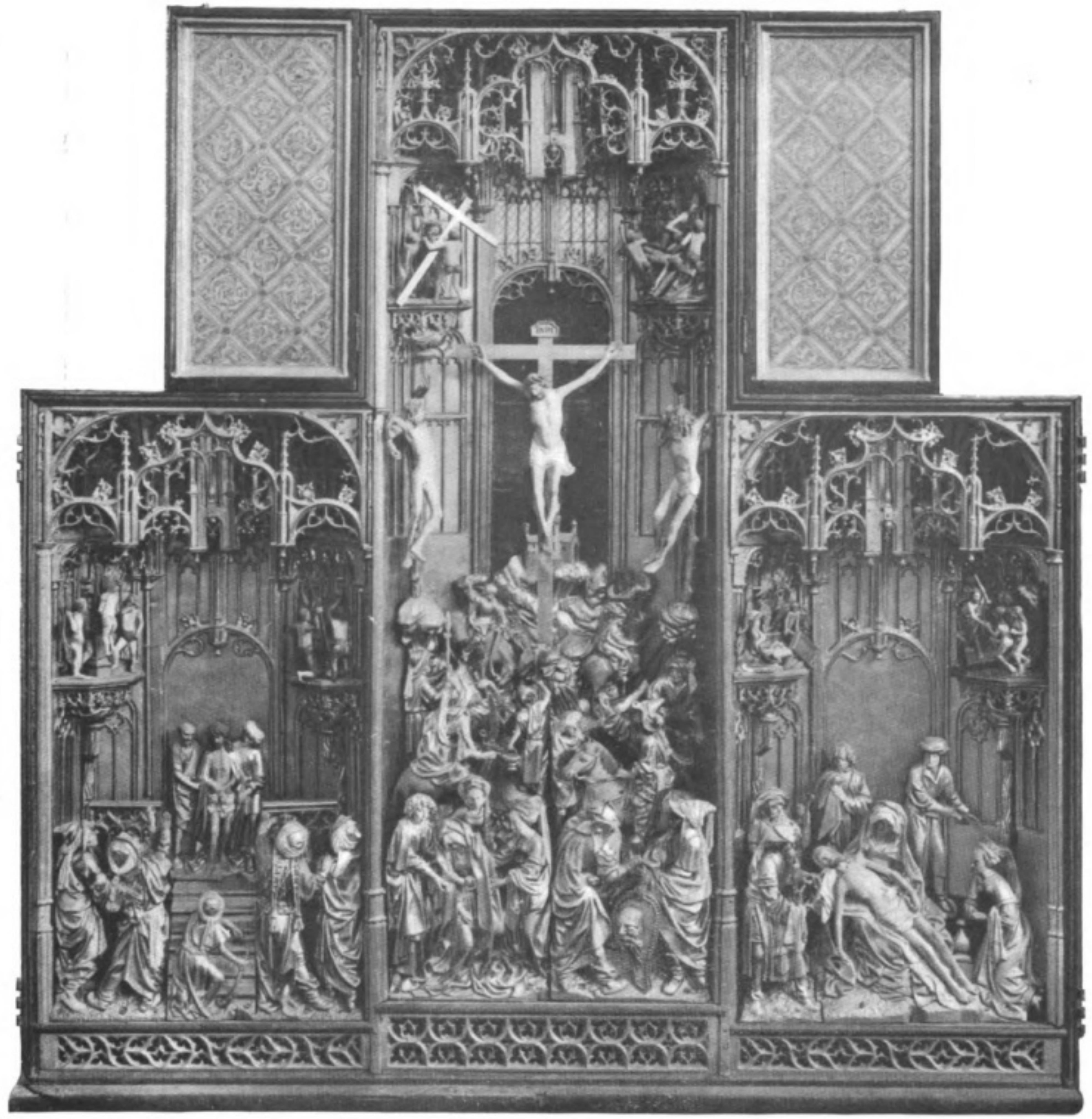
La comparaison des photographies ayant déjà montré que les trois scènes, le *Mariage de la Vierge,* la *Naissance du Christ* et l'*Adoration des Mages,* étaient, par l'ensemble, identiques dans les deux retables; une parfaite occasion se présentait de confirmer par le rapprochement les observations faites. Dans ce but j'ai pris les figures du retable de la Vierge et je les ai posées à côté de leurs sosies du retable de Jâder. La ressemblance est singulière. Quelquefois seulement la ligne des plis diffère un peu. Dans quelques cas le retable de Jâder simplifie ce qui est plus riche dans celui de Strângnâs ou inversement. Le tout, je le répète, présente une très grande corrélation et fait supposer que les figures des deux retables sont des copies sculptées librement d'après un original commun. Il est impossible d'établir avec quelque certitude si la même main a sculpté les personnages des deux pièces. En général, dans le retable de Jâder, les cheveux sont plus frisés que dans celui de Strângnâs, mais cette différence à elle seule n'est pas concluante. Il est probable que sur le retable de Jâder, comme sur celui de Strângnâs, toutes les statuettes sont copiées sur des modèles d'atelier, et que bien des mains y ont travaillé, mais principalement au premier stade de la copie, ne laissant à faire au maître responsable que la partie qui exigeait le plus de qualités artistiques, à peu près comme se fait de nos jours une sculpture en marbre.

Il serait impossible autrement de concevoir la prodigieuse quantité de travaux homogènes dont l'assemblage forme un retable, surtout lorsqu'on connaît l'abondance de la production des ateliers, abondance qui nécessitait une grande rapidité d'exécution.

Le retable de Jâder présente cet intérêt spécial de prouver combien dans les siècles suivants ce genre d'ouvrages était appréciée en Suède. Un ancien document nous apprend qu'il appartenait à l'origine à l'église de Stockholm, appelée « Storkyrka », où il avait dû céder la place sur le maître-autel à une œuvre moderne en ébène et argent. Lorsque le célèbre chancelier Axel Oxenstierna, en 1650, fit consacrer la nouvelle église de Jâder, près de sa propriété de Fiholm, il acquit l'ancien retable de Storkyrka et le fit poser sur le maître-autel. On est porté à croire que le

retable fut restauré

ÉGLISE DE YTTER-ENHORMA.



RETABLE.

retable fut restauré à cette occasion et, que de cette époque datent les deux figures centrales hétérogènes qui sont au premier plan dans les deux scènes du côté gauche.

Le *Retable de Ytter-Enhôrna*, à l'Exposition, étant maintenant facile à examiner, semblait au premier coup d'œil comme une des premières œuvres de Jan Borman. La composition révolutionnaire de cet artiste apparaît ici d'une façon typique; les meilleures figures étaient de la manière du fameux retable de St-Georges au Musée des Arts décoratifs de Bruxelles. Elles se distinguent, entr-autres, des œuvres plus récentes de Borman (de celles qui, d'après le retable de Gustrow, lui ont été attribuées) par la forme plus gracile des corps. Le retable de Ytter-Enhôrna se rattache à ce type, tandis que celui de Jâder et le retable de la Vierge, de Strângnâs, montre une certaine plénitude dans les formes, caractéristique pour le XVIe siècle. Cependant cette appréciation a été contredite par la marque d'Anvers, la main, faite au fer chaud sur un ange de la partie centrale. Probablement le retable de Ytter-Enhôrna est une imitation anversoise d'après une œuvre de Jan Borman. On trouve là également quelques adjonctions sculptées plus tard, ce sont tous les *petits* groupes à l'exception du dernier à droite. Ces grotesques poupées semblent dater du XVIIe siècle. (Observation faite à cause de la forme des barbes.) Bien malheureusement de nos jours, le retable a été redoré. Au siècle passé, celui de Jâder a également perdu son ancienne couleur à l'exception des passements sur lesquels sont gravés les inscriptions.

Les études des retables faites à l'Exposition ont été fructueuses, il faut le reconnaître, mais elles ont en outre prouvé que c'est uniquement par une comparaison minutieuse, figure par figure, que l'on parvient à se former une idée exacte de la sculpture du retable hollandais. Il est peu probable que nous ayons souvent l'occasion de transporter ces pièces, si fragiles, à des expositions pour les comparer les unes aux autres. Ce qu'il faut avant tout c'est réunir dans un « Corpus » des reproductions, très fines, des retables suédois qui autrefois n'étaient pas ou qui étaient mal (comme dans mon ouvrage) reproduits. L'auteur a entrepris un travail de ce genre et il espère avoir ainsi la possibilité de compléter plus tard les indications données dans cet article.

Dr J. ROOSVAL.

NOTES SUR LES VAN EYCK (1)

(DEUXIÈME ARTICLE)

L'INSCRIPTION DU "RETABLE DE L'AGNEAU"

SOUS ce titre, M. Théodore Reinach a fait paraître dans la *Gazette des Beaux-Arts* d'Août 1910 une étude importante. Il a eu l'idée fort simple, — excellente par cela même, — de prier M. Jean Guiffrey, qui allait à Berlin, de faire photographier, avec l'autorisation du Dr Wilhelm Bode, l'inscription du fameux retable, inscription qui se trouve au bas des portraits de Josse Vijd et de sa femme. C'est grâce à ce procédé que le texte a pu en être établi définitivement.

Il pourra sembler extraordinaire à quelques-uns que l'on ait eu besoin de cette précaution pour arriver à un tel résultat; car, enfin, pourrait-on dire, l'examen de l'original lui-même n'est-il pas « incontestablement » préférable à celui d'une reproduction, si parfaite soit-elle ?

Théoriquement, sans aucun doute, l'examen de l'original vaut mieux que tout. Mais, dans la pratique, il n'en est pas ainsi. Les mathématiciens, par exemple, vous diront qu'il est à peu près impossible de faire une série un peu longue d'additions sans laisser échapper quelque faute : eh bien, il est encore plus difficile, au cours d'une visite rapide dans un musée, ou même de plusieurs visites, de copier une inscription un peu longue sans risquer de commettre telle erreur, tel oubli de détail qu'on ne peut plus contrôler après le départ; tandis que, si l'on a pris la précaution d'emporter avec soi une photographie bien nette et de dimension convenable, il sera facile de faire à loisir toutes les vérifications nécessaires, de corriger les lapsus et de combler les lacunes. Encore faut-il être un bon épigraphiste, assez rompu au métier par une longue habitude pour attacher de l'importance à l'exactitude poussée jusqu'au moindre détail; faute de quoi on court le risque de se contenter de l'à peu près.

Il y a deux sortes d'inexactitudes dans ce genre de transcription; les unes proviennent d'un signe omis, d'une lettre remplacée par son équivalente; les autres, de la fausse interprétation d'un mot abrégé ou effacé. M. Th. Reinach, qui d'ailleurs a bien voulu relever ce que j'avais dit de nouveau et d'exact sur le sujet, fait observer avec raison que, dans ma petite étude sur « L'Inscription latine du retable de Gand », publiée dans le *Bulletin de la Société des Antiquaires de France* (1905, p. 258-260), j'avais transcrit le quatrième vers fautivement, ayant lu, par interprétation, « VERSVS », alors que le texte original porte « VERSV ».

Il est vrai

(1) Voir *Les Arts anciens de Flandre*, t. V, fascicule I, p. 15.

Il est vrai qu'au moment où M. Th. Reinach publiait son étude, j'avais déjà spontanément corrigé cette erreur dans les *Additions et Corrections* de mon volume sur « Hubert et Jean van Eyck » (*); mais, il faut l'avouer, à la place de cette erreur, j'en avais introduit une autre, et voici comment :

(*) Un vol. gr. in 4° avec 80 planches hors texte. Bruxelles, G. Van Oest, 1910. (Le volume porte cette date; il a paru en réalité dans les derniers jours de décembre 1909).

Au moment où parut l'important ouvrage de notre grand confrère, M. James Weale, « *Hubert and Jan van Eyck* », mon livre était imprimé, mais non encore publié. J'eus donc l'heureuse chance de pouvoir, dans mes *Additions et Corrections,* ajouter quelques détails oubliés; citer simplement, avec déférence et sans discussion, afin que le lecteur fût bien informé, les opinions de M. J. Weale qui différaient des miennes; enfin, corriger les erreurs que j'avais pu laisser échapper sur des points secondaires. Dans le corps de mon volume, j'avais donné la forme SECVNDVS au dernier mot du second vers de l'inscription de Gand. Je m'aperçus que mon savant confrère avait préféré la forme SECONDVS. S'il s'était agi d'une différence d'opinion à propos d'esthétique ou de technique picturale, j'aurais pu hésiter et réfléchir avant de me rendre à l'avis de M. James Weale; mais il s'agissait d'une question d'épigraphie. Ce n'est pas que je sois tout à fait ignorant dans ce domaine, car, en 1866, j'ai copié des manuscrits du XIII[e] au XVI[e] siècle conservés à la Bibliothèque Impériale de Saint-Pétersbourg, et la Société de Linguistique de Paris est la première où je me sois fait admettre après mon retour en France. Mais en somme, c'est plutôt à des recherches d'esthétique que j'ai employé le temps consacré par mon savant confrère à fouiller — avec les admirables résultats que l'on sait, — les archives de la Flandre et du Nord de la France. Il va sans dire que, par habitude, même à propos du déchiffrement d'une inscription, j'aurais vérifié si j'en avais eu la photographie sous les yeux; ne l'ayant pas, je fis pleine confiance à M. Weale; j'acceptai, les yeux fermés, SECONDVS. Or, il se trouve que, par une exception très rare pour lui dans ce domaine, il s'est trompé. Comme le fait remarquer M[r] Th. Reinach à propos de Waagen, — qui avait jadis commis la même erreur, sauf à la corriger ensuite, — « cette lecture est une simple illusion d'optique, due à des bavures, que dissipe un examen plus attentif ».

M. Th. Reinach « place sous les yeux des lecteurs de la *Gazette* une reproduction en phototypie de ce texte célèbre, exécutée d'après les photographies de même dimension », et il accompagne de quelques observations « une transcription désormais assurée, dont tout le monde pourra vérifier l'exactitude » :

PICTOR HVBERTVS EEYCK. MAJOR QVO NEMO REPERTVS
INCEPIT. PONDVS. Q' JOHANNES ARTE SECVNDVS
. . . . CIT. JVDOCI VIJD PRECE FRETVS
VERSV SEXTA MAI. VOS COLLOCAT ACTA TVERI

Par un lapsus dont il serait pédant de tirer avantage, ce texte, donné comme reproduisant rigoureusement dans son état actuel l'inscription du retable, renferme le mot PICTOR, que l'auteur a affirmé lui-même n'être plus représenté que par des « traces évanides ».

Cette remarque

Cette remarque ne diminue en rien, répétons-le, le mérite du savant épigraphiste; elle montre seulement que l'épigraphie est une science semée de menus pièges auxquels n'échappent pas toujours les plus habiles. Il est difficile, quoi qu'en puissent croire ceux qui ne s'y sont pas essayés, de reproduire exactement une inscription de quatre hexamètres rédigée en une langue aussi familière à tous que le latin.

Quoi qu'il en soit de ce détail, M. Th. Reinach aura eu le mérite de faire sur cette inscription tant de fois reproduite et discutée maintes remarques nouvelles, importantes, définitives, que nous allons énumérer.

S'occupant d'abord des points qui séparent certains mots, il note que tous, sauf un seul, sont placés après la césure normale de chaque hexamètre. Cependant, il se demande si le fait est vraiment intentionnel, vu la présence d'un point placé irrégulièrement après le mot *incepit*. Cette réserve prouve combien l'auteur est prudent. Cependant, à notre avis, la préméditation de l'emploi de quatre points aux quatre césures deviendra plus certaine, si l'on fait attention que le seul point placé ailleurs, celui qui est à la suite du mot INCEPIT, n'y a pas été mis par hasard. Il sépare la fin d'une phrase : — HVBERTVS......INCEPIT, — du commencement d'une autre : — PONDVSQVE JOHANNES......PERFECIT. Les quatre premiers points auraient été employés, comme l'a conjecturé M. Th. Reinach, pour obéir aux règles de la versification; le cinquième pour rendre le sens plus clair.

L'auteur fait ensuite remarquer que la versification du quatrain est correcte, réserve faite du mot MAI, mis à la place de MAII. Il ne pense pas que cette licence soit excusée par les entraves du chronogramme. Ne se montre-t-il pas, peut-être, plus scrupuleux que ne l'étaient les gens du XVe siècle? Il l'est certainement plus qu'eux dans sa remarque au sujet des rimes faibles ou manquantes, qui dérogent ainsi aux règles strictes du vers léonin : — MAI rimant mal avec TVERI; — (PER)FECIT ne rimant pas du tout avec FRETVS. Cette négligence dans la rime ne nous surprend pas autrement, car il nous est arrivé plus d'une fois de rencontrer, sur des pierres tombales du moyen âge, des inscriptions où certaines rimes manquaient complètement. Nous n'avons pas d'exemples sous la main, mais le souvenir précis nous est resté d'une faute de ce genre dans une inscription tombale en vers léonins du musée de Lyon.

L'intérêt de l'étude augmente encore quand l'auteur se met en devoir de justifier sa transcription là où elle s'écarte des lectures ou des conjectures proposées par ses prédécesseurs. Il veut bien rappeler les mensurations par lesquelles nous avons prouvé que l'espace laissé vide au début du premier vers de l'inscription est parfaitement assez large pour donner place au mot PICTOR. C'est à la suite de notre démonstration qu'il a pu parler des traces « certaines » de ce mot dont l'existence, à l'exclusion de tout autre mot, était d'ailleurs rendue très probable par le fait qu'une ancienne copie de l'inscription le reproduisait, et que le sens de la phrase l'exigeait presque. Avant notre remarque la certitude à ce sujet semblait être devenue beaucoup moindre, un savant critique ayant cru pouvoir affirmer que le vide du premier vers était trop petit pour qu'on put y faire entrer les six

entrer les six lettres du mot PICTOR. L'objection a perdu sa valeur depuis qu'en 1905, nous avons mesuré les distances réciproques des jambages des mots voisins de celui-là, et constaté que *pictor,* avec son *i* et son *t* gothiques, c'est-à-dire formés chacun d'un seul jambage, était assez court non seulement pour se placer commodément dans l'espace vide, mais encore pour laisser la largeur d'une lettre entre lui et le mot suivant.

La plupart des historiens d'art ont écrit E EYCK en deux mots séparés. M. Th. Reinach fait remarquer avec une légitime instance que c'est là une mauvaise lecture et que les deux mots, dans l'inscription, sont réunis en un seul sous la forme EEYCK. Celà est d'autant plus frappant, que tous les mots de l'inscription — ainsi qu'il le fait remarquer, — sont nettement séparés, y compris même la conjonction QVE, qu'on aurait pu s'attendre à voir unie au mot PONDVS. Il explique cette forme EEYCK par les nécessités de la prosodie, qui exige que le premier E soit bref. C'est, dit-il, un expédient du même genre que la graphie MAI au quatrième vers.

Au vers 2, il dit avec raison que l'abréviation Q' du troisième mot se résout sûrement en QVE et non en QVOD. Nous avions d'abord, sans y réfléchir autrement, accepté cette seconde interprétation, soutenue comme la seule possible, à cause du sens, par M. James Weale et d'autres savants historiens d'art; mais depuis lors, dans nos *Additions et Corrections,* nous nous étions rangé à l'opinion de M. de Mély, qui a fait remarquer avec raison que QVOD, suivi de JO, serait une longue.

Au sujet des deux premiers mots, presque effacés, du troisième vers, l'auteur de l'étude que nous analysons juge également inadmissibles la version de Waagen, *suscepit letus,* et celle de M. James Weale, *perfecit letus.* Il dit à ce sujet : « Si elles (ces deux leçons) donnent une rime léonine, elles ne s'accordent ni avec le sens (on ne voit pas bien pourquoi Jean aurait « gaiement » entrepris la lourde tâche de terminer l'œuvre commencée par son frère), ni avec les traces visibles des caractères. M. Durand-Gréville a vérifié sur place que la restitution *perfecit* est à peu près certaine...»

Il n'y a rien d'absolument certain dans ce monde. L'expression « à peu près certaine » devrait donc nous contenter, et nous remercions en tout cas notre savant confrère de l'avoir employée. Mais on pourrait aller plus loin et dire que notre lecture touche d'aussi près que possible à la certitude. En effet, le mot *perfecit* est beaucoup moins effacé que le mot *pictor.* Il est représenté par des traces nombreuses. Les trois dernières lettres, notamment, ...*cit,* sont si nettement lisibles, qu'on ne s'explique pas que des esprits judicieux aient pu chercher autre chose, pour le second mot de troisième vers, qu'un mot terminé en *cit.* Ou plutôt on se l'expliquera par la préoccupation née du point de vue prosodique. Le mot effacé, se sont dit ces grands historiens d'art, doit « nécessairement » rimer avec *fretus,* puisque l'inscription est en vers léonins; or, *letus,* parmi les mots latins, d'ailleurs très rares, terminés en *tus,* est le seul qui, mis à cette place, offre un sens acceptable. C'est donc ce mot là qui existait dans l'inscription primitive...

Le raisonnement

Le raisonnement serait irréfutable et dispenserait de toute vérification, s'il n'était pas fondé sur un argument sous-entendu, qui est celui-ci : « Dans une inscription en vers léonins, il ne peut pas exister un seul vers sans rime ». Mais, comme il existe réellement dans d'autres inscriptions anciennes en vers léonins, tel vers où l'on ne s'était pas astreint à l'obligation de la rime, le raisonnement qui a fait aboutir à LETUS pèche par la base. Du reste, en dehors des mathématiques pures, toute déduction logique doit être vérifiable, sous peine de rester douteuse. Le grand physicien Ampère, quand ses élèves lui apportaient quelque construction théorique un peu trop hardie, avait coutume de leur dire : « Méfiez-vous de la logique ! » voulant signifier par là qu'en dehors des mathématiques, la logique pure, excellente en soi comme moyen de recherche, a pour complément nécessaire la vérification.

Combien oublient le sage aphorisme du grand physicien ! Nous laisserons à ceux qui ne l'ont jamais oublié, s'il existent le soin de leur jeter la première pierre.

Mais comment faire, dans le cas présent, la vérification, une vérification qui ne soit pas purement négative? Voici : nous avons procédé pour ce mot comme pour *pictor,* effacé presque absolument aujourd'hui, mais conservé, nous l'avons dit, dans une copie manuscrite du XVI[e] siècle, que l'on considère généralement comme ayant été tirée d'une copie plus ancienne. Cette copie renferme, au début du troisième vers, les mots : *frater perfecit.* Les traces du premier mot, quel qu'il soit, sont à peu près nulles dans l'inscription du retable. Mais, fort heureusement, il n'en est pas de même pour le second, dont des restes nombreux sont visibles. Procédant comme pour le mot *pictor,* nous avons tracé sur du papier pelure des lignes parallelèse entr'elles, correspondant aux épaisseurs respectives et aux distances réciproques des jambages d'autres mots de l'inscription, et il s'est trouvé que tous les restes de couleur noire du mot en question venaient s'encadrer dans l'épaisseur des jambages que nous avions tracés. Mieux encore : les restes de noir qui, par le haut ou par le bas, dépassaient la bande horizontale où s'encadraient les lettres courtes correspondaient précisément aux trois lettres p, f, t. Jusqu'au jour où l'on aura trouvé un mot, autre que *perfecit,* dont toutes les parties correspondent rigoureusement à tous les restes de lettres longues ou courtes, il faudra accorder au mot *perfecit* l'honneur d'être le représentant du second mot du troisième vers de l'inscription du retable.

L'auteur, continuant l'examen des opinions qui diffèrent des siennes, rappelle une conjecture que nous avions cru pouvoir faire sur le mot qui précède *perfecit.* Supposant — à tort, — que l'auteur de l'inscription avait dû chercher un mot, placé à la césure, qui rimât avec *fretus,* j'avais imaginé jadis la version *perfecit opus.* J'avais ensuite conjecturé que, peut-être, la personne chargée d'exécuter l'inscription avait involontairement changé l'ordre de ces deux mots. M[r] Th. Reinach dit avec raison que les règles de la prosodie interdisaient l'emploi d'*opus* à la césure. Mais qu'il nous soit permis de faire remarquer que nous avions, depuis longtemps, corrigé

spontanément

spontanément notre erreur dans les premières pages de notre « Hubert et Jean van Eyck », imprimées en 1908, où est rétablie la version : *frater perfecit.* Du reste le mot *opus* avait été présenté par nous comme une simple conjecture.

La transcription de ce même vers renferme encore une autre erreur que tout le monde a commise à la suite de Waagen, chacun de nous ayant en lui un mouton de Panurge qui se réveille par moments. C'est le nom du donateur, qui est *Vijd* dans le retable et auquel les transcripteurs ont donné la forme équivalente, mais beaucoup plus moderne : *Vyd.* Personne, croyons nous, avant notre confrère, n'avait songé à faire cette remarque.

Arrivons au dernier vers : « Rien n'est plus certain » — dit l'auteur, — « que la lecture *versu,* arbitrairement corrigée par quelques critiques en *versus,* qui rend le vers, déjà obscur, complètement inintelligible ». On ne saurait mieux dire, et, si notre mémoire est fidèle, ce n'est pas par « quelques critiques », mais par tous les historiens d'art que cette fausse interprétation aurait été acceptée. En tout cas, l'ablatif *versu* est le seul mot qui donne un sens, encore bien contourné, mais compréhensible, à ce dernier vers, dont M. Th. Reinach donne avec raison la traduction suivantes :

« Par le vers (que voici), le sixième (jour) de mai vous convie à contempler l'œuvre achevée ».

L'auteur ne discute pas à fond la question de savoir si le retable avait été commandé primitivement par Vydt, ou si celui-ci n'avait pris, à ce point de vue, que la succession de Guillaume IV de Bavière-Hollande. Cette dernière hypothèse, présentée par M. Jan Six junior et appuyée d'arguments ingénieux, a été acceptée presque sans discussion par M. James Weale, mais n'a pas obtenu jusqu'à présent l'adhésion générale. Peut-être faudrait-il qu'elle fut, une bonne fois, discutée à fond. Nous n'avons pas en ce moment sous la main le dossier complet qui nous permettrait de nous faire une opinion définitive à ce sujet.

L'auteur termine en se demandant s'il n'y aurait pas eu une intention particulière dans le choix de 6 Mai pour l'inauguration du célèbre retable. Il faut remarquer que l'église de Saint-Bavon, dont l'une des chapelles renferme le retable, s'appelait autrefois Saint-Jean et qu'elle a été, jusqu'au XVI[e] siècle, consacrée à Saint-Jean Baptiste. D'autre part, à son avis, il y a lieu de croire que la chapelle de Josse Vydt était consacrée à Saint-Jean l'Evangéliste, sans quoi on ne comprendrait guère que les statues des deux Saint-Jean fussent associées dans le retable. Il est donc permis de supposer (l'auteur donne cette hypothèse non comme définitivement établie, mais comme plausible) que le 6 Mai fut choisi pour l'inauguration parce qu'il correspondait à l'une des deux fêtes — 6 Mai et 27 Décembre — que l'église célébrait en l'honneur de Saint-Jean l'apôtre.

Qui eût imaginé qu'on put dire tant de choses nouvelles sur un sujet si souvent étudié ? « On ne regarde jamais assez ! » disait, un jour, devant nous, à propos de tout autre chose, M. Th. Reinach. La justesse de cette réflexion vient d'être prouvée une fois de plus.

N'ayant pu traiter que sommairement, dans mon volume *Hubert et Jean van Eyck,* le problème encore insuffisamment éclairci de l'invention de la « peinture à l'huile », je m'étais promis d'y revenir d'une façon plus complète en utilisant toutes les données qui ressortent tant de la lecture des documents existants, que de l'examen, jusqu'ici un peu mis de côté par les historiens d'art, des peintures elles-mêmes.

L'occasion m'est offerte par la publication de deux articles de mon savant confrère M. L. Maeterlinck (*), sous les titres *Un problème Eyckien* et *Encore le problème Eyckien.* Les opinions qui y sont exprimées diffèrent beaucoup des miennes, comme en témoigne, entr'autres, le passage suivant :

(*) 13 Août 3 Septembre de *L'Art Moderne* de Bruxelles.

« Dans un important ouvrage sur les Van Eyck qui vient de paraître, M. Durand-Gréville ne va-t-il pas jusqu'à affirmer que « rien ne prouve qu'Hubert ait jamais employé la détrempe », alors que la détrempe (ou peinture à la colle) était, on le sait, *seule* alors d'un usage général ? »

La forme, en apparence si démonstrative, de l'argument, jointe à l'autorité du nom de son auteur, rend nécessaire un éclaircissement, qui m'impose avant tout une discussion des arguments de mon savant critique en faveur de sa propre thèse.

« Tous les historiens d'art sont d'accord, dit-il, pour admettre que c'est Jean Van Eyck (et non Hubert) qui inventa, ou tout au moins perfectionna le secret de la peinture à l'huile, dont le moine Théophile donnait déjà la recette au XII[e] siècle. Nous savons de plus que ce genre de peinture était couramment utilisé en Allemagne et surtout dans le pays flamand, aux XIV[e] et XV[e] siècles, pour l'enluminure des statues et des bannières. »

Il est certain que les objets exposés à recevoir la pluie ne pouvaient être enluminés à la détrempe. Mais notre confrère semble être persuadé qu'à cette époque lointaine la peinture à l'huile n'était jamais appliquée à des sujets plus relevés. Pour penser le contraire, il suffit pourtant de lire dans le *Livre des peintres* de C. Van Mander (*), le passage suivant :

(*) Traduction Hymans, p. 26, note 2.

« S'il n'est pas possible de contester aux frères Van Eyck l'honneur d'avoir opéré dans la peinture une véritable révolution, il serait contraire à toute vérité d'admettre qu'avant eux on ne peignît pas à l'huile. Le moine Théophile dit nettement : « Prenez les couleurs que vous voulez poser, les broyant avec de l'huile de lin sans eau, et faites les teintes *des figures et des draperies...* » M. G. Demay *(De la Peinture à l'huile en France au commencement du XIV[e] siècle,* dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires de France,* t. 36, 1876) publie un contrat par lequel Pierre de Bruxelles, peintre à Paris, s'engage à décorer de *compositions* une galerie du château de Conflans. Le contrat, qui est de 1320, stipule que « seront toutes ces choses faites à huile. » M. Ch. de Brou, de son côté, a publié dans la *Revue universelle des Arts* de 1857, un article sur *La Peinture à l'huile avant*

à l'huile avant les Van Eyck; Jehan Coste y est désigné comme s'engageant à faire pour le duc de Normandie, en 1355, des peintures de fines huiles .»

Il n'en faut pas davantage pour détruire l'argument que M. Maeterlinck nous a opposé et qui, d'ailleurs, s'il était probant, s'appliquerait à l'artiste, quel qu'il soit, qui a pris l'initiative d'employer couramment la peinture à l'huile, de préférence à la détrempe. A quel moment, en effet, aurait il pris cette initiative, sinon à une époque où la détrempe « était seule d'un usage général »?

Nous avons publié ailleurs sommairement les raisons qui nous font penser qu'Hubert, avant l' « invention » de Jean, a utilisé sans presque le modifier l'ancien procédé de peinture à l'huile qui n'avait jamais été complètement délaissé et dont le seul inconvénient, encore existant aujourd'hui dans une assez large mesure, était d'exiger un séchage un peu long de chaque couche ajoutée.

Pour prouver qu'au contraire Hubert peignit à la détrempe jusqu'au dernier jour de sa vie, que dit M. Maeterlinck? Il cite d'abord une assertion de quelques chroniqueurs du XVIe siècle : le retable aurait eu jadis une prédelle peinte à la détrempe, qui aurait été détruite par un nettoyage à l'eau, œuvre de restaurateurs ignorants. Malgré les doutes exprimés par plus d'un confrère, il croit que cette prédelle a existé, et qu'elle était de la main d'Hubert; il en conclut, un peu trop hardiment, à notre avis, que le retable tout entier était peint aussi à la détrempe. Il admet pourtant qu'aujourd'hui ce qui existe du retable a tout à fait l'aspect d'une peinture à l'huile. Il explique ce changement par une opération que Jean fit subir au retable. Nous parlerons tout à l'heure plus amplement de cette opération. M. Maeterlinck a senti lui-même l'objection qu'on pouvait lui faire : pourquoi la prédelle n'a-telle pas subi aussi sous la main de Jean, l'opération qui a rendu le retable réfractaire à l'action d'un lavage à l'eau? Il ne peut répondre à l'objection que ceci : ou bien Jean a négligé de fixer aussi la prédelle, ou il l'a mal fixée.

Cette négligence ou cette maladresse de la part de Jean paraîtra sans doute à tout le monde, comme à nous, bien invraisemblable!

L'auteur nous offre, pour prouver que le retable était primitivement une détrempe, un second argument, qui lui paraît décisif. Il nous rappelle que l'inventaire des tableaux de Marguerite d'Autriche mentionne « une face d'une Portugaloise..., faite de la main de Johannes, qui est faite sans huile... ». Et voici ce qu'il conclut de la lecture de ce passage. La « Portugaloise » a dû être peinte pendant le voyage que fit Jean en Portugal en 1428-1429; donc, en 1429, Jean peignait « encore » à la détrempe; donc, l'invention de la peinture à l'huile par Jean est postérieure à la mort d'Hubert (1426); donc Hubert n'a jamais pu employer le procédé de son frère; donc, le retable était peint à la détrempe.

Nous croyons avoir exactement traduit, par cette succession logique, la pensée de l'auteur. Malheureusement, il y a dans cette chaîne un chaînon très peu solide. A supposer que la « Portugaloise » soit de 1429, on ne peut

on ne peut légitimement conclure de ce fait qu'une chose, c'est que Jean a employé *une fois* la détrempe en 1429. Mais on n'a aucunement le droit d'affirmer qu'il ne l'ait jamais employée auparavant. Rien n'empêche que le grand artiste, ayant fait son « invention » vingt ans plus tôt, soit revenu une fois au procédé ancien.

Le lecteur jugera sans doute, comme nous, que l'auteur s'est fort avancé en cherchant à prouver que le retable de Gand fut jadis une détrempe, malgré l'aspect de peinture à l'huile qu'il a aujourd'hui et que notre confrère attribue à une intervention subséquente.

Malheureusement, la nature de cette intervention n'est pas bien claire. L'auteur, en effet, comprend de plusieurs façons l'invention de Jean.

Il nous dit, dans son second article : « Il s'agit donc, non de la découverte de la peinture à l'huile, — qui n'était plus à faire, — mais d'un procédé plus précieux consistant à saturer d'un enduit, où l'huile entrait pour une part importante, les peintures à la détrempe, qui acquéraient ainsi les qualités des peintures à l'huile. » A la fin de son premier article, il avait dit la même chose. L'opération faite par Jean sur le retable était celle-ci :

« Jean dut commencer par fixer la détrempe grâce à son vernis spécial qui donnait l'éclat de la peinture nouvelle... » Mais il ajoute : « et qui permettait, par son imperméabilité, de repeindre à l'huile les parties non complètement achevées ». Ceci est moins clair. L'invention de Jean ne consistait donc pas en un simple enduit passé sur une détrempe?

Pourtant, dans le passage reproduit ci-dessus de son second article, l'idée de peinture à l'huile est écartée d'une façon péremptoire, et telle est aussi, semble-t-il, la conclusion définitive de l'auteur : « Jean van Eyck, qui peignit certainement d'abord à la détrempe, n'avait aucun intérêt à abandonner un procédé, si pratique, que nous le voyons encore en usage, de nos jours, en pays flamand. » Ceci est une allusion à une communication verbale de l'éminent directeur de l'Académie royale des Beaux-Arts d'Anvers, qui exécute d'abord entièrement ses compositions à la détrempe afin de pouvoir effacer d'un coup d'éponge les parties dont il serait mécontent. Mais comment Jean a-t-il pu terminer « à l'huile » les parties du retable laissées non terminées par Hubert, s'il n'employait jamais que la détrempe recouverte d'un vernis?

Ce n'est pas tout. Notre distingué confrère, un peu avant la fin de son second article, présente encore sous un autre aspect l'invention de Jean : « La caractéristique de la peinture de Jean c'est l'emploi de glacis, c'est-à-dire de lavis de couleurs transparentes très diluées, dont il se sert non seulement dans les draperies, mais même dans le ciel et les chairs... Or, ce procédé fut précisément celui qu'employèrent tous les primitifs flamands qui peignirent à l'huile... Et l'on remarquera qu'on ne peut l'utiliser dans les détrempes non fixées, car les lavis à l'eau enlèveraient les couches de peinture à la colle déjà posées.

M. Maeterlinck nous offre donc trois explications différentes du procédé de Jean :

1° — Peinture faite

1° Peinture faite entièrement à la détrempe, puis recouverte d'un vernis spécial qui lui donne l'aspect d'une peinture à l'huile;

2° Peinture à la détreppe, d'abord recouverte d'un vernis, puis terminée *à l'huile* par dessus le vernis;

3° Peinture à la détrempe, recouverte du même vernis, puis terminée à l'aide de glacis *à l'eau* par dessus ce vernis, sans lequel les glacis à l'eau auraient « enlevé les couches de peinture à la colle déjà posées ».

Ces trois définitions ont un point commun : dans les trois cas, Jean aurait d'abord peint entièrement à la détrempe son tableau, très fini, avec le coloris des chairs, des vêtements, des verdures, du ciel, etc., exactement comme procède aujourd'hui M. Devriendt.

Après de nombreuses conversations avec des restaurateurs de tableaux et surtout après l'examen direct de nombreux tableaux flamands, les uns intacts, les autres détériorés de façon à montrer leurs diverses couches de couleurs et de vernis, nous sommes arrivé à la conviction que Jean procédait (ainsi que ses disciples et leurs successeurs) de la façon suivante :

Ayant étendu sur son panneau une préparation à la craie, complètement blanche, — et non plus saturée d'huile comme on le faisait au XIV° siècle, — il dessinait du bout d'un pinceau fin les moindres détails de sa composition; (*) il partait de là pour peindre à la détrempe, mais *en grisaille uniquement,* toute la composition, en laissant jouer le fond blanc pour les lumières. C'est alors seulement qu'il arrivait aux couleurs, les passant par couches transparentes, au moyen des pigments dilués dans le mélange d'huile et de vernis qu'il avait inventé. Une couche légère et peu chargée de couleur suffisait pour les clairs; il en fallait de plus épaisses pour les demi-teintes et surtout les ombres; et comme les couleurs dans l'ombre doivent être moins intenses, Jean obtenait ce résultat en ajoutant sur les parties sombres, dans les creux des plis, par exemple, une ou plusieurs couches d'une couleur plus neutre, telle que la terre d'ombre. Examinez, en effet, à jour frisant, une peinture *signée* de Jean van Eyck, vous verrez que l'épaisseur des couches de couleur est petite dans les clairs, beaucoup plus grande dans les parties les plus sombres.

(*) Cf. la *Sainte-Barbe* du musée d'Anvers.

Une fois le tableau bien établi avec son dessin, ses lumières, ses ombres et ses couleurs, Jean n'avait plus qu'à poser par dessus tout le reste, à la détrempe, les menus détails d'ornementation, les hachures d'or des brocards, etc.

Actuellement, les tableaux de Jean van Eyck et de son école sont recouverts d'un vernis épais, ce qui s'explique par l'inconscience avec laquelle on a ajouté, de tout temps, une nouvelle couche de vernis sur les tableaux que les vernis anciens, brunis et crevassés, rendaient à moitié invisibles. Mais il est évident que Jean lui-même, pour protéger ses dernières touches de détrempe, mettait sur l'œuvre achevée une légère couche du vernis protecteur.

Comment a-t-on pu reconstituer si exactement ce procédé complexe? Rien n'est plus simple, au moins en théorie, car la pratique est malaisée. Ne pouvant s'attaquer à une œuvre originale de Jean van Eyck, les chercheurs,

chercheurs, les restaurateurs de tableaux, les fabricants de pastiehes ont pris comme sujets de dissection les tableaux médiocres exécutés selon la formule du maître. A l'aide d'ingrédients divers, dont les principaux étaient l'eau et l'alcool, ils ont détruit successivement, en les dissolvant, les différentes couches de l'œuvre étudiée. C'est un travail très long, très délicat, dont les spécialistes sont venus à bout, grâce à une longue patience et à beaucoup d'ingéniosité. On a fait l'analyse des tableaux comme un chimiste fait celle d'une composition fabriquée par un de ses confrères.

Mais il y a d'autres moyens d'analyse, moins dangereux pour l'œuvre étudiée. Voici, dans un tableau, une draperie : nous désirons savoir si c'est une grisaille sur laquelle a été passé un glacis coloré ou si l'artiste la peignit du premier coup en détrempe colorée, sauf à la protéger ensuite par un vernis transparent et incolore, qui en augmentait l'éclat.

L'examen avec de bons yeux ou, mieux encore, à l'aide d'une loupe, va nous renseigner là-dessus. A un moindre degré que certaines peintures à l'huile, la détrempe offre des empâtements. Une détrempe colorée, fixée par un vernis qui a bruni en vieillissant, nous offrira dans ses parties claires un coloris intense là où la couche de vernis est mince, c'est-à-dire sur les sommets des monticules des empâtements, tandis que dans les creux de ces mêmes parties claires, les vernis étant plus épais, la couleur sera rompue, sinon même brune. S'il s'agit d'une *grisaille* recouverte d'un glacis *coloré,* les choses se présenteront tout autrement : sur les sommets des monticules, le glacis est mince, sa couleur est plus claire et moins intense; elle sera beaucoup plus intense dans les creux. La distinction est facile à faire toutes les fois que le tableau n'est pas enseveli sous de nombreuses couches de vieux vernis accumulés.

Je me permets ici une digression pour montrer par un autre exemple l'utilité d'un examen direct des tableaux. Tout le monde connaît le portrait de femme du palais Pitti de Florence, appelé la *Gravida* et peint par Raphael vers l'âge de vingt et un ans. L'ayant souvent examiné et toujours admiré, je ne pouvais pourtant m'empêcher de remarquer que les ombres en étaient un peu trop claires, ce qui nuisait à l'impression de solidité que donnent toujours les œuvres de Raphael. Le hasard me fit trouver la cause de cette impression. Je remarquai des trous de vers dans la manche rose et dans le fond noir du tableau, et je m'avisai d'étudier à la loupe ces trous minuscules. Ceux de la manche, par lesquels je commençai, me laissaient voir, près de la surface, la couche de couleur rose, vue par la tranche; au-dessous, la tranche plus épaisse de la préparation blanche; plus bas, le bois du panneau, aussi loin que le regard pouvait pénétrer dans le trou obscur. L'examen du trou de ver situé sur le fond noir fut encore plus instructif. La peinture noire, en effet, pénétrait dans ce trou jusqu'à un demi millimètre de profondeur, cachant entièrement la préparation blanche. Aucun doute n'était possible : la couche de peinture noire qui forme aujourd'hui le fond de ce portrait n'y avait été mise que fort longtemps après l'achèvement du tableau, assez longtemps pour que les vers eussent eu le loisir de trouer de panneau de part en part.

part en part. Depuis lors, le trou de ver « témoin » a été bouché par un restaurateur habile et discret, qui n'a sans doute pas exécuté ce travail sans faire la même remarque. Mais, s'il n'y avait pas songé, rien ne serait plus facile que d'opérer la vérification : il suffirait d'ôter un peu de cette couleur noire dans la partie du panneau cachée sous le cadre ; à l'endroit nettoyé, on verrait certainement apparaître un bout du paysage que Raphael, selon sa coutume à cet âge-là, mettait derrière ses portraits. Et si l'on avait le courage d'enlever cet affreux repeint noir, on retrouverait le paysage tout entier, sur le ton clair duquel les ombres du visage de la *Gravida* reprendraient leur solidité.

Revenons au procédé de Jean. Ce que nous apprit l'examen direct des peintures, nous allons le vérifier dans les renseignements laissés par les chroniqueurs, ou, pour mieux dire, par Vasari, car tous les autres n'ont fait que reproduire plus ou moins exactement ses paroles.

Les personnes curieuses de renseignements précis feront bien de lire un ouvrage intitulé :

« *A critical essay on oil painting, — proving that the art of painting in oil — was known before the pretended discovery — of John and Hubert van Eyck, — to which are added*

THEOPHILUS De Arte pingendi
ERACLIUS De artibus romanorum

and a review of FARINATOR's Lumen animae
LONDON. Printed for the author R. E. RASPE by H. Goldney — and sold by T. Cadell in the Strand. MDCCLXXXI. » (*)

« Essai critique sur la peinture à l'huile, prouvant que l'art de la peinture à l'huile était connu avant la prétendue découverte de Jean et Hubert van Eyck; à quoi sont joints : Théophile, *De l'art de peindre*, Eraclius, *Des Arts des Romains*, avec une analyse de *Lumen animae* de Farinator, par R. E. Raspe.

Disons en deux mots que l'ouvrage de Théophile enseignait le moyen de délayer ou de dissoudre les couleurs dans de l'huile de lin, de noix ou de pavot, et celui de faire du vernis en mêlant à de l'huile de lin, sur un feu doux, de la poudre de gomme qu'on appelait *fornis*.

Mais alors, pourquoi la peinture à l'huile, si bien connue, était-elle beaucoup moins employée que la détrempe? Uniquement pour la raison que donne Théophile : « Chaque fois que vous avez posé une couleur, vous ne pouvez pas en poser une autre par-dessus avant que la première ait séché, ce qui, pour les tableaux *à figures,* est excessivement long et ennuyeux. »

Le moine connaît pourtant un moyen de hâter l'ouvrage. Il conseille de mettre dans de l'eau, sur un feu doux, ou bien au soleil, de la gomme de prunier ou de citronnier, et de remuer le tout avec un bâton jusqu'à ce que la gomme soit fondue. Toutes les couleurs, une fois réduites en poudre, peuvent être mélangées à cette gomme, sauf le minium, la céruse et le carmin, qui, réduits en poudre, doivent être mis dans du blanc d'œuf.

On le voit, il restait bien peu de chose à faire pour rendre moins « long » et moins « ennuyeux » l'emploi de la peinture à l'huile. Ce peu de chose a été réalisé, de deux façons différentes, par Jean et par Hubert.

Mais restons avec Jean, et voyons ce que dit de lui Vasari : (*)

« S'étant donné, un jour, beaucoup de peine à peindre un panneau, quand il l'eut terminé avec grand soin, il y mit un vernis et l'exposa à sécher au soleil, *ainsi que c'était l'usage.* Mais, soit que la chaleur fût trop forte, soit

(*) Giorgio Vasari. *Les vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes,* traduction nouvelle par Ch. Weiss. In-8º, Paris, Albert Foulard, id. 1903.

forte, soit que le bois fût mal joint ou pas assez sec, le panneau s'ouvrit dans les joints d'une manière désastreuse. Là-dessus Jean... *dégoûté non seulement du vernis, mais de la détrempe,* se mit à chercher le moyen de composer une sorte de vernis qui pût sécher à l'ombre, sans mettre ses peintures au soleil... Il trouva à la fin que l'huile de lin et l'huile de noix étaient les meilleurs siccatifs... Ces huiles, bouillies avec d'autres mixtures, lui donnaient un vernis que lui-même, aussi bien que tous les autres peintres du monde, désiraient trouver depuis longtemps. Depuis..., il s'aperçut qu'en mélangeant ses huiles aux couleurs, il obtenait une peinture ayant plus de corps et qui, une fois séchée, non seulement ne craignait pas l'eau, mais encore donnait au coloris plus de vigueur *et un certain lustre, sans l'aide du vernis*. Ce qui lui parut encore plus étonnant, c'est que les couleurs se fondaient infiniment mieux qu'à la détrempe. »

On le voit, Vasari est très clair. Il n'admet pas un instant que Jean ait simplement inventé un vernis un peu plus parfait que celui qui était employé depuis des siècles. Pour lui, l'invention de Jean consiste en un mélange *d'huile* et de vernis dans lequel il « fondait » ses couleurs pour les appliquer au pinceau sur un panneau ou sur une toile. Les peintres actuels ne font pas autre chose quand ils ajoutent du siccatif aux couleurs dissoutes dans l'huile de lin. Malheureusement tandis que la mixture de Jean rendait les couleurs à la fois transparentes, profondes et inaltérables, nos siccatifs les font noircir et craqueler.

C'est de ce procédé spécial à Jean que parle Vasari sous l'étiquette de « peinture à l'huile ». Il nous raconte que « cet art fut introduit en Italie par Antonello de Messine, qui avait passé plusieurs années en Flandre. Etant revenu de ce côte-ci des monts, il se décida à habiter Venise et enseigna son procédé à quelques-uns de ses amis. L'un d'eux fut Domenico Veneziano, qui l'introduisit à Florence quand il peignit à l'huile la chapelle de Portinari, à Santa Maria Nuova. Andrea del Castagno l'apprit ainsi et l'enseigna aux autres maîtres, avec lesquels l'art alla sans cesse en se perfectionnant jusqu'à Pietro Perugino, Leonard de Vinci et Raphael d'Urbin. »

Les dires de Vasari ont confirmé ce qu'avait démontré l'examen des tableaux de l'école de Jean. A son tour, l'examen des tableaux vénitiens du XVe-XVIe siècle va confirmer les dires de Vasari. Josuah Reynolds, qui avait « disséqué » des tableaux vénitiens sans valeur artistique, mais exécutés dans le même système que ceux des grands maîtres de ces temps-là, fut le premier à s'apercevoir ou, tout au moins, à publier que les grands Vénitiens commençaient leurs tableaux à la détrempe et les terminaient par des glacis à l'huile. En 1902, M. Piancastelli, conservateur du musée de la villa Borghèse, à qui nous parlions de nos recherches sur les changements chimiques de la couleur des tableaux et sur les procédés de peinture, nous montra un tableau de Paul Véronèse, resté non terminé, où ce procédé de travail apparaissait avec évidence. Une promenade préalable dans la galerie nous avait d'ailleurs fait rencontrer aussi un des premiers ouvrages de Francia, où des couleurs très transparentes laissaient voir un

dessin extrêmement

dessin extrêmement soigné sur une préparation blanche. C'était le procédé de Jean, avec une perfection technique presque aussi grande.

En somme, il ne peut rester aucun doute sur le procédé de Jean, qui fût presque servilement imité par de nombreux Flamands du XV[e] siècle, mais, qui, peu à peu, s'est confondu avec le procédé ancien de la peinture à l'huile sans glacis et sans préparation à la détrempe. Il est intéressant de savoir, par l'exemple de M. De Vriendt, qu'une partie du procédé de Jean, celle qui consistait dans la préparation à la détrempe en grisaille, a été conservée par quelques artistes jusqu'à nos jours, mais non sans une modification importante, la grisaille étant devenue colorée.

Dans notre examen des arguments présentés par M. Maeterlinck en faveur d'une « invention de la peinture à l'huile » postérieure au voyage de Jean van Eyck en Portugal, nous en avons oublié un. Le voici :

« Van Mander, la source la plus ancienne et la plus sûre que nous possédions en la matière, nous dit clairement que l'invention de Jean fut *tardive*... »

Il est toujours dangereux de tirer d'un mot vague une conclusion précise. Notre savant confrère n'a pas échappé à ce danger. « Tardive », pour lui, signifie : « postérieure à la mort d'Hubert ». Mais van Mander lui-même nous donne le sens tout à fait précis de l'expression en litige. Par le mot « tardive », il voulait signifier « faite dans les proches environs de 1410 ». Notre savant confrère, il est vrai, pour des raisons que nous avons montré être manifestement insuffisantes, nie que cette date soit la vraie. Mais, vraie ou fausse, c'est celle-là que Van Mander trouve tardive, celle-là et non une autre. L'opinion de Carel van Mander ne peut pas être coupée en deux, elle forme un bloc : elle signifie que la peinture à l'huile fut découverte *tardivement, en 1410*. Elle ne corrobore donc nullement l'opinion de notre confrère, qui veut reporter jusque « vers 1432 » le premier emploi, par Jean van Eyck, de son nouveau procédé de peinture.

Puisque les textes écrits ne nous disent rien de définitivement probant sur la date de l'invention de Jean, ce n'est pas par eux que nous pouvons savoir si le retable de Gand fut peint à l'huile et resta tel qu'il est aujourd'hui, ou s'il fut exécuté à la détrempe par Hubert et passé au vernis par Jean. Il y a heureusement un criterium plus sûr, c'est l'examen du retable lui-même. Nous entendons par là le retable, moins les volets d'*Adam,* d'*Eve* et des *Anges chanteurs,* que nous rendons à Jean. Si la théorie de notre savant confrère est la vraie, nous devons rencontrer, dans le reste du retable, l'exécution à la détrempe. Il est vrai que, d'après les chroniqueurs, Jean avait inventé un vernis spécial qui, passé sur une peinture à la détrempe, lui « donnait l'éclat de la peinture nouvelle ». Le mot « nouvelle », dans cette phrase, signifie simplement « faite depuis peu, encore fraîche ». On obtenait, dès le moyen âge, quand on vernissait des peintures à la détrempe, ce que Jean obtint mieux encore au moyen d'un vernis plus parfait. Mais nous ne croyons aucunement possible de donner à la citation le sens que lui accorde M. Maeterlinck, à savoir, que l'application de ce vernis transformait la détrempe au point de lui donner

« cet aspect

« cet aspect de peinture à l'huile qui a pu *tromper* jusqu'ici les peintres et les savants spécialistes les plus renommés. »

Aucun spécialiste ne nous démentira si nous affirmons qu'il est presque toujours facile et toujours possible de distinguer une détrempe d'une peinture à l'huile, à condition de s'y être un peu exercé. La détrempe, même à travers les plus beaux vernis, apparaît toujours plus sèche d'exécution, moins intense de couleur, moins transparente dans les ombres. Le retable a toutes les qualités d'une peinture à l'huile, non seulement la richesse et la profondeur des tons, mais encore l'absence de sécheresse dans l'exécution, la douceur des silhouettes, l'onctueuse souplesse des passages dans les modelés les plus délicats, le « fondu dans la masse » des cheveux flottants et crêpelés. Ce n'est point par erreur que « les peintres et les spécialistes les plus renommés » ont été d'accord de tout temps, depuis le seizième siècle, pour reconnaître dans le retable une peinture à l'huile. En ce qui nous concerne, sauf les trois grandes figures, placées trop haut, nous avons étudié toutes les parties du retable, à Gand, à Bruxelles, à Berlin, non seulement à la distance de la vision d'ensemble pour juger de l'effet général, puis à celle de la vision distincte des détails, mais encore à l'aide d'une loupe de puissance moyenne que nous avons lentement promenée sur toutes les parties de toutes ces peintures. Après ce travail, plusieurs fois répété, il nous a été impossible de conserver le plus léger doute sur la nature du procédé d'exécution du retable.

Mettons provisoirement à part, sauf à y revenir ensuite, les trois volets déjà signalés : le reste, qui forme la partie du retable de beaucoup la plus importante comme dimension, est l'œuvre d'Hubert, selon l'opinion à peu près unanime des historiens d'art. On peut être en désaccord sur la paternité de tel fragment de cette œuvre immense, mais on accepte, on a accepté de tout temps la tradition qui existait déjà au XVe siècle et qui faisait d'Hubert le créateur du retable.

Quelques rares, très rares critiques ont supposé que le retable fut seulement commencé par Hubert, et que Jean, sous prétexte de le terminer, le remania complètement de façon à le faire sien. Nous sommes de ceux, très nombreux, qui ne peuvent être de cet avis. L'examen de la facture de toutes les parties du retable fait voir dans cette œuvre deux mains très différentes. Les volets d'*Adam,* d'*Eve* et des *Anges chanteurs* offrent les qualités des ouvrages signés de Jean : caractère dans le dessin, modelé large et fort, lumière calme, exécution sobre, relativement sèche, exécution en glacis, mince dans les clairs, plus chargée dans les ombres. Dans tout le reste du retable, qui ne peut être que l'œuvre d'Hubert, la force est remplacée par la grâce ; les types sont idéalisés ; et quand l'artiste a recherché le caractère, il l'a involontairement voilé de douceur. Quant à l'exécution proprement dite, là où Jean (dans les œuvres signées de lui) met une sobriété qui rappelle la détrempe ou la fresque, Hubert emploie toutes les ressources d'un virtuosité savante. Chez lui, l'empâtement est de règle, aussi bien dans les chairs que dans les linges ou les draperies. Nulle part cette exécution *en glacis* que Jean a toujours employée

employée et qui se répandit, ainsi que nous l'avons vu, dans tout le monde artistique au XVe et au XVIe siècle. Hubert se servit, dans le retable, de la peinture à l'huile *telle que tout le monde l'emploie aujourd'hui.* C'est une remarque inattendue, qui paraîtra surprenante à bien des personnes, qui nous a grandement surpris nous-même quand elle s'est formulée dans notre esprit pour la première fois; mais le fait est là. On aura beau chercher une différence radicale entre le procédé d'Hubert et celui d'un Velasquez, d'un Rembrandt, d'un Watteau, d'un Prud'hon, d'un Henner; on n'y trouvera, au point de vue de la technique, que des différences secondaires, absolument du même ordre que celles qui séparent les uns des autres ces grands artistes.

Il est convenu aujourd'hui que Jean n'est pas l' « inventeur » de la peinture à l'huile dans le sens absolu du mot; qu'il a seulement perfectionné et rendu pratique un procédé très anciennement connu, mais difficile à employer. C'est par abréviation que l'on continue à l'appeler ainsi et l'on a raison, si c'est réellement à partir de lui que la détrempe a été presque entièrement remplacée par un procédé où l'huile entrait pour une bonne part.

Mais ceux qui ont lu notre volume sur les Van Eyck savent déjà ce que nous voulons ajouter à cette théorie. Ce n'est pas *un* inventeur, c'est *deux* inventeurs de la peinture à l'huile qu'il y a eus : Jean, qui délayait ses couleurs dans une huile mêlée de vernis; Hubert, qui se servait d'huile sans vernis.

Hubert a-t-il précédé son frère dans l'emploi du nouveau procédé? Oui, c'est là, précisément, ce que nous avons eu l'audace de penser et de dire.

Mais nous objectera-t-on, comment osez-vous mettre en doute l'exactitude de l'affirmation de Vasari?

Sans doute, il ne faut pas modifier les assertions des anciens chroniqueurs sans avoir de bonnes raisons pour cela; mais nous pensons qu'on a le droit de le faire toutes les fois qu'on apporte des preuves suffisantes. Et voici les nôtres. L'exécution souple, douce, empâtée, fondue dans la masse, le caractère adouci, les chairs lumineuses, avec des points blancs aux reliefs, etc., qui caractérisent l'auteur de la plus grande partie du retable, se retrouvent dans un certain nombre de tableaux de chevalet que la tradition attribue à Jean. Il faut avoir le courage de rendre à Hubert les ouvrages qui portent la marque évidente de son exécution. Pour expliquer comment il se fait que pas un seul tableau attribué à Hubert n'existe dans les musées, on a supposé arbitrairement que l'artiste, avant de commencer l'exécution du retable, c'est-à-dire avant l'âge de cinquante ans, s'était contenté du procédé de la détrempe. Or, il n'y a guère d'exemple, a-t-on dit, qu'en Flandre une détrempe du XVe siècle se soit conservée jusqu'à nos jours... Il n'y a guère d'exemples, soit; mais il y en a, témoin la *Crucifixion* des Tanneurs, qui faisait une assez bonne figure à l'Exposition de 1902. Si celle-là s'est conservée, pourquoi pas les œuvres d'Hubert, qui étaient autrement belles et autrement célèbres?

ment célèbres? Nous trouvons plus rationnel de rendre à Hubert tous les tableaux, actuellement attribués à Jean, qui n'ont pas les caractères d'exécution des œuvres *signées* de Jean et qui possèdent, au contraire, toutes les qualités — même les défauts relatifs — de la plus grande partie du retable de Gand. Il n'y a là rien d'arbitraire. Ce qui l'est absolument, par contre, c'est d'attribuer à Jean un bon nombre d'ouvrages qui montrent une autre technique et d'autres qualités picturales que les tableaux *signés* par Jean.

Aucun des tableaux que nous rendons à Hubert n'est signé ni daté; aucun d'eux n'est mentionné dans une pièce d'archives. L'inventaire des collections de l'archiduc Albert décrit tant bien que mal une *Vierge entre des saints* attribuée à « Rupert van Eyck »; mais on s'accorde à penser qu'il s'agit là du petit tableau du musée de Berlin rendu aujourd'hui à Petrus Christus (le Vieux, selon nous), qui n'est lui-même qu'une imitation de la *Vierge entre des saints* de la collection du baron Gustave de Rothschild. Voilà le seul ouvrage à propos duquel, abstraction faite du retable, le nom d'Hubert ait été prononcé. On ne s'expliquerait pas ce silence presque absolu de l'histoire, si l'on oubliait qu'Hubert eut pour élève et pour successeur un frère plus grand que lui, qui le noya dans son rayonnement.

Parmi les peintures que nous croyons devoir rendre légitimement à Hubert pour des raisons tirées du style et de la technique, une au moins est datée d'une façon très approchée, par un détail de costume, c'est le délicieux triptyque du musée de Dresde qui représente, au milieu, la *Vierge avec l'enfant* dans une église; à droite par rapport au spectateur *Ste-Catherine* debout; à gauche, un donateur à genoux protégé par *St-Michel.* Or, dans le costume du donateur, il y a un détail que personne n'avait songé à signaler : c'est la forme du collet en entonnoir, qui n'a existé que dans la première décade du XVe siècle. Le triptyque a donc été terminé entre 1400 et 1410. Or, il est peint entièrement à l'huile; d'où il faut conclure, à moins de faire remonter au delà de 1410 l'invention de Jean, que le procédé d'Hubert était contemporain de celui de Jean, si même il ne lui était pas notablement antérieur.

On peut même affirmer quelque chose de plus. Nous avons cru devoir restituer à Hubert van Eyck un tableau conservé dans la sacristie de l'église St-Sauveur de Bruges, représentant le *Christ en croix entouré d'anges portant les instruments de la Passion, avec la Vierge présentant un donateur.* Dans ce tableau, peint à l'huile, le carrelage *sans aucune perspective linéaire* indique une date voisine de 1400, sinon antérieure. On pourra peut-être, à la rigueur, discuter notre attribution à Hubert, fondée sur de grandes ressemblances de style avec le *Christ sur la croix entre la Vierge et St-Jean,* du musée de Berlin; mais on ne peut nier, en présence du tableau de St-Sauveur, — inséparable du *Christ*-Traumann de Madrid, et du *Christ*-Aynard de Lyon, — qu'un artiste travaillant dans le proche voisinage de l'an 1400, quel que soit son nom, employât à cette date un procédé de peinture identique à celui qu'Hubert a appliqué au triptyque de Dresde

de Dresde avant 1410 et au retable de l'Agneau avant 1420. Remplacer Hubert, pour l'invention de ce premier procédé de peinture à l'huile par un autre artiste contemporain d'Hubert et très voisin de lui par le style, c'est faire une hypothèse un peu plus compliquée, mais ce n'est changer ni la nature ni la solution du problème. Dans l'un ou l'autre cas, il faut admettre comme certaine, antérieurement à Jean (qui devait être encore un adolescent au début du XV[e] siècle), l'invention d'un système de peinture fort voisin de celui de Jean sans lui être identique. Encore une fois, nous trouvons plus simple de supposer chez les anciens chroniqueurs une légère confusion entre deux frères qui auraient appliqué successivement leurs efforts au même problème, que de créer, pour la circonstance, un troisième inventeur dont les deux frères auraient usurpé la gloire.

Une remarque encore. Quand nous avons étudié pour la première fois les trois *Christ en croix* (*) de Bruges, de Madrid et de Lyon, nous les avons rapprochés, pour le style, du *Calvaire* de Berlin, qui est pour tout le monde un Van Eyck, pour la majorité un Jean van Eyck, pour nous un Hubert; mais nous les avons rapprochés aussi des deux volets de S[t] Pétersbourg, *Calvaire* et *Jugement dernier,* que les uns attribuent à « Van Eyck », d'autres (M. James Weale, etc.) à « l'atelier d'Hubert ». Les critiques appartenant à ce dernier groupe pourraient donc être tentés d'attribuer aussi nos trois *Christ en croix* à l'atelier d'Hubert. En ce cas, c'est encore à l'atelier d'Hubert qu'il faudrait faire remonter l'emploi courant du procédé qui consiste à délayer les couleurs dans de l'huile non mêlée de vernis.

(*) Voir « Les Arts anciens de Flandre », Tome I, Fascicule I.

Autre et dernière remarque. Nous essayons de prévoir tous les cas imaginables, afin que la question soit éclaircie dans toute la mesure du possible. Parmi les historiens d'art qui nous liront, quelques-uns peut-être persisteront à penser que tous les ouvrages actuellement attribués à Jean dans les catalogues officiels de tous les musées, sont bien l'œuvre de Jean et que pas un seul n'appartient à Hubert; que le triptyque de Dresde, notamment, est l'œuvre de Jean. Pour eux, les différences de style et de technique qui séparent cette perle d'art des chefs-d'œuvre datés de la dernière période de la vie de Jean seront explicables tout simplement par la fécondité et la diversité du génie du maître. Mais ceux-là mêmes, à cause de notre remarque sur le collet du donateur du triptyque, devront admettre que Jean ne serait pas seulement l'inventeur du procédé à l'huile et au vernis employé par lui pendant la dernière période de sa vie, mais qu'il aurait « inventé », dès avant 1410, un premier procédé consistant dans l'emploi de couleurs à l'huile sans vernis.

Nous ne croirions pas avoir perdu notre temps en écrivant ce long article si nous avions prouvé, comme il nous semble l'avoir fait clairement, que la date 1410, donnée par les chroniqueurs pour l' « invention » (on est d'accord sur le sens de ce mot) de la peinture à l'huile, n'est aucunement trop ancienne, et qu'il faut la considérer, au contraire, comme un *terminus ante quem;* et si, d'autre part, nous avions fait entrer dans quelques esprits l'idée que cette invention de la peinture à l'huile s'est faite en deux étapes :

la première,

la première, peinture à l'huile sans vernis; la seconde, peinture à l'huile et au vernis mêlés. Il ne resterait plus qu'à décider si cette invention fut l'œuvre d'un seul artiste ou de deux. Ceux qui partagent nos idées sur la séparation, entre les deux frères, de l'œuvre actuellement attribué à Jean seul penseront peut-être avec nous que le premier procédé appartient à Hubert. Cette hypothèse nous paraît être d'accord avec tous les faits connus, auquel cas on ne pourrait exiger d'elle rien de plus, à moins que des documents nouveaux ne vinssent nous forcer à en accepter une autre ce que nous ferions sans hésiter.

E. DURAND-GREVILLE.

N.-B. M. Maeterlinck vient de publier dans la *Revue des Arts anciens et modernes,* du 10 novembre, un nouvel article qui résume et complète les trois précédents. Je trouve là l'occasion d'un nouveau commentaire.

L'étude ci-dessus a été écrite à la campagne, d'après de vieilles notes manuscrites. Rentré à Paris, j'ai fait quelques vérifications. J'avais été surpris que notre confrère n'eût trouvé dans van Mander que cinq à six lignes à propos de l'invention de Jean et qu'il les préférât au long récit de Vasari. Vérification faite, les deux biographes sont d'accord pour dire que Jean avait *renoncé* à la détrempe sur laquelle il passait un vernis et avait *remplacé* ce procédé par l'emploi de couleurs délayées *dans l'huile.* La théorie de M. Maeterlinck qui ne tient compte que des cinq ou six premières lignes de leur récit, croule par la base.

Mais à la fin de son dernier article, notre confrère donne du procédé de Jean une description précise, longue, détaillée, presque absolument identique à celle que nous avons publiée d'abord en 1902, puis dans notre *Hubert et Jean van Eyck* (p. 149-150) : Jean dessinait minutieusement son sujet, le peignait en grisaille, puis ajoutait les couleurs en glacis *à l'huile.* Mais alors pourquoi M. Maeterlinck maintient-il encore dans ce quatrième article (p. 384) que l'invention de Jean ait consisté uniquement dans l'emploi d'un vernis passé sur la détrempe une fois terminée ? Il y a là une véritable contradiction. Il faut choisir. Nous avouons préférer notre système qui a le mérite d'être d'accord avec le récit *complet* de van Mander et de Vasari, et avec l'examen approfondi des vieux procédés.

L'Exposition des Arts anciens du Hainaut a Charleroy.

ON se méprendrait si l'on supposait que cette exposition des *Arts anciens du Hainaut* a été conçue dans le but de chercher à mettre en lumière les caractéristiques artistiques du génie wallon. Une telle entreprise serait certainement très intéressante, mais plus certainement encore, très difficile. Le dessein des organisateurs de l'Exposition a été beaucoup plus modeste; le principal et le plus actif d'entre eux, M. Jules Destrée, l'a fort bien défini dans l'introduction qu'il a écrite pour le *Catalogue sommaire* de l'Exposition : repoussant d'avance toute velléité de comparaison de celle-ci avec les éclatantes Expositions de Bruges et de Bruxelles, consacrées aux Primitifs flamands ou aux maîtres du XVIIe siècle, il écrit : « On s'est proposé à Charleroy, non de réunir l'art d'une époque, mais de rappeler l'art d'une région... On a voulu montrer que, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, ce territoire (la Wallonie) n'était pas resté étranger à la vie artistique de l'Europe occidentale. »

Il s'agissait, en somme, dans ces termes, d'une espèce de commémoration des artistes qui sont issus du Hainaut ou, plutôt, à proprement dire, de toute la partie romane de nos provinces et des régions limitrophes qui, jadis, ont été unies politiquement avec elles. Et l'idée de rassembler quelques-unes des œuvres dispersées de ces maîtres, des plus considérables, surtout, qui presque tous ont fait carrière hors de leur terroir, était fort heureuse. Sa réalisation devait permettre, notamment, des rapprochements susceptibles d'ajouter à nos connaissances sur la formation et l'histoire de notre art.

Il faut remarquer, en effet, que, faute de foyers d'art suffisamment importants dans le pays, la grande majorité des artistes réputés dont les noms figurent au catalogue ont été chercher renommée et fortune loin de leur patrie. Alors comme aujourd'hui, le travailleur cherchait les occasions de travail ; le peintre ou le sculpteur allait naturellement vers la résidence des princes, des riches seigneurs, vers les grandes cités qui, étant puissantes, prospères,

santes, prospères, populeuses, abondantes en communautés et en édifices religieux, attiraient à elles les ouvriers de beauté et de luxe, comme les gens de toute sorte en quête de gain ou d'honneur. De telle sorte que, dans le Nord comme dans le Midi, l'art a, pour ainsi dire, suivi le commerce. Il s'est développé surtout, on sait avec quelle énergie, dans les républiques et les communes marchandes : Florence, Sienne, Pise, Venise, Bruges, Gand, Cologne, Nüremberg... Les circonstances qui ont fait de ces villes illustres le siège d'écoles d'art dont l'influence a rayonné au loin ne se sont pas produites ou ne se sont produites que rarement ou faiblement dans les principautés wallonnes. C'est ce qui explique l'émigration vers les centres flamands des plus célèbres des peintres de la région : Mabuse, Patinir, Blès et, tout d'abord, Roger de la Pasture qui laissa même son nom avec sa ville natale. Tous, on les range communément parmi les Flamands, avec les maîtres de l'école où ils se sont formés, à laquelle ils se rattachent étroitement. Et cette dénomination, inexacte au point de vue de l'état-civil, est parfaitement justifiée en fait. Il ne semble pas, en effet, que, considérés dans la teneur de leurs ouvrages, Roger de Tournay et Gossaert de Maubeuge soient moins flamands que Memling, qui était venu de l'Allemagne, ou que Bouts et que Gérard David qui étaient venus de la Néerlande.

On ne saurait dire qu'il y ait école là où il n'y a point tradition, communauté de conception esthétique, d'une conception esthétique qui, dans son évolution progressive, s'est imposée à tous les artistes sans mettre obstacle à l'expression de l'originalité individuelle de chacun d'eux. Il en a été ainsi pour l'école flamande. Van der Weyden et Mabuse se sont, en quelque sorte, incorporés à celle-ci; l'un et l'autre, quoique à un degré différent, y ont occupé une place prépondérante et, sans avoir déterminé une déviation des tendances foncières de l'école au moment où ils œuvraient, ont exercé une influence très sensible sur ses développements.

Ces maîtres ont donc contribué de leur immense talent à la grandeur de l'art flamand. Mais ne lui ont ils rien apporté, soit dans le fond, soit dans la forme, par où se décéleraient les inclinations ataviques de la race à laquelle ils appartenaient? Il n'est sans doute aucun historien de notre art que ce problème n'ait préoccupé, qui n'ait tenté de découvrir par de patientes analyses et de définir les traits génériques qui pourraient faire distinguer l'œuvre des Wallons de celle de leurs contemporains flamands avec laquelle elle est confondue. Travail décevant! A Charleroy même, dans la conférence qu'il a donnée à l'Exposition sur la *Contribution wallonne à la peinture des XV[e] et XVI[e] siècles,* M. Ernest Verlant, dont on connaît le sens critique très affiné et la méthode scrupuleuse, a abordé cette question épineuse. En terminant son étude, il indiquait qu'elle ne constituait dans sa pensée, à raison des incertitudes et des lacunes de la matière, qu'une sorte de relevé des « points essentiels d'une recherche qui aurait pour objet la contribution des territoires wallons à la peinture de la plus ancienne école des Pays-Bas », puis il ajoutait : « Poussée à fond,

cette recherche

cette recherche fournirait-elle les éléments d'une synthèse, qui viendrait prendre sa place dans une étude générale de la psychologie de race des populations hennuyères et circonvoisines? Nous n'osons l'affirmer. Les éléments d'appréciation sont trop rares, trop épars, trop difficiles à saisir et à interpréter avec l'objectivité nécessaire. » Et M. Gustave Van Zype, qui avait à parler, au cours du même cycle de conférences, du *Portrait de Lucidel à Navez,* confessait également la finale impuissance des tentatives qu'il avait faites en ce sens : « Je me suis rappelé, a dit l'excellent écrivain, les portraits de Roger de la Pasture, ceux de Mabuse, ceux de Lucidel-Neufchâtel, et je les ai rapprochés de ceux de van Eyck, de Memling et de Moro. Je me suis efforcé de trouver entre ceux-ci et ceux-là des dissemblances frappantes que l'on pût attribuer non seulement à la sensibilité personnelle de chacun de ces artistes, mais à des caractères ethniques particuliers, à une conception collective propre à la race. Je l'avoue tout de suite : Je n'ai pas trouvé... »

Dans ces conditions-là, il reste toujours, il est vrai, la possibilité de trancher la question d'autorité et de considérer que les peintres flamands ont reçu des wallons le secret de l'art qui les a mis en gloire et en renommée universelles! C'est une opinion que d'autres conférenciers, emportés par le plus généreux des patriotismes, ne se sont pas fait faute de formuler du ton le plus catégorique. A en croire certains d'entre-eux, l'art « dit flamand » a été non seulement influencé par les écoles wallonnes, mais encore n'existe que par elles!

On a souvent cherché à mettre en contraste l'idéalisme wallon avec le réalisme flamand. M. Jules Destrée, l'enthousiaste organisateur de cette Exposition qui lui doit en grande partie son succès, a encore insisté sur cette thèse — qui est de nature, du reste, à être examinée — dans la conférence d'une inspiration très élevée qu'il a consacrée à Watteau et où il a tenté un ingénieux rapprochement entre le peintre des fêtes galantes et Roger de la Pasture, en appuyant sur la sensibilité vibrante qui les distingue l'un et l'autre : « Watteau, dit-il quelque part, a su retrouver le secret de la chaude couleur de Rubens, mais si les moyens sont analogues, que les âmes sont différentes! Ecoutez les tous deux chanter l'amour : voyez au Louvre, dans des salles presque voisines, la *Kermesse flamande* et l'*Embarquement pour Cythère,* et comparez!... « En choisissant les termes de cette comparaison, M. Destrée a perdu de vue, apparement, que parmi les manifestations innombrables du génie de Rubens, de cette pensée incessamment créatrice, qui était force exaltée, volupté exubérante, invention prodigieuse, mais aussi, en certaines pages, douceur pénétrante, on rencontre des œuvres telles que le *Jardin d'amour* et d'autres toiles conservées au Prado où l'amour a pris sous le pinceau du grand artiste vieillissant des expressions d'inexprimable et mélancolique tendresse... Cependant, il est possible que les prédispositions idéalistes ou sentimentales soient plus marquées — ou plus expansives — chez les maîtres d'origine Wallonne que chez leurs compatriotes flamands. Les différences profondes de caractère, de mœurs, d'habitudes, comme aussi d'origine qui

d'origine qui existent entre les habitants de nos provinces méridionales et ceux de nos provinces du Nord permettraient de justifier cette manière de voir. Toutefois, en matière d'histoire de l'art, on doit se défendre de généraliser : les exemples que l'on peut invoquer ici sont vraiment trop peu nombreux. Pour le XV[e] siècle, par exemple, celui de Roger de la Pasture, si haut que l'on place ce pathétique artiste, est insuffisant pour attribuer au génie de la race ce qui peut n'être que l'expression du tempérament personnel du maître.

Quant au réalisme, fondement et substance de l'art des van Eyck et de leurs successeurs, on pourrait consentir, sans doute, qu'ils ne l'ont pas emprunté d'ailleurs. On parle des sculpteurs, des *tombistes,* qui, au cours du XIV[e] siècle, se sont répandus en France et ont agi sur l'évolution de l'art septentrional; rien de plus vrai, si l'on ajoute qu'il y avait autant, si pas plus, de Flamands que de Wallons parmi ces *ymagiers.* De même, parmi les enlumineurs de nos provinces qui, vers la même époque, supplantèrent à Paris les miniaturistes parisiens de l'école du vieux Jean Pucelle. A ce propos, on peut remarquer que Bruges, dont la gilde de Saint-Luc comptait à certaine époque plus de quatre mille membres, possédait, dès les dernières années du XIII[e] siècle, ainsi qu'en témoignent des pièces d'archives, des miniaturistes, des faiseurs d'images (ymaginiers), sculpteurs, peintres qui exécutaient des travaux de décoration dans les édifices religieux et civils. (*)

(*) BRUGES. *Histoire et Souvenirs,* p[r] Ad. Duclos, Bruges, 1910. LA PEINTURE DÉCORATIVE EN BELGIQUE AUX SIÈCLES PASSÉS, par C. Tulpinck, Bruxelles, s.d.

Le réalisme n'a pas été, naturellement, un phénomène purement artistique. L'art n'est qu'un reflet de la réalité, et il arrive qu'il soit en retard sur celle-ci et nous la montre sous des apparences qui ont déjà changé. Car, tandis qu'ému par le spectacle de la vie, l'art rêve, la vie continue. Avant que de se traduire dans l'art, les tendances réalistes avaient envahi toute la pensée européenne : peu à peu, elles avaient pénétré tous les domaines de l'intelligence, sous l'impulsion de l'aspiration générale qui détournait les esprits des idéologies, des spéculations abstraites de la scolastique, pour les pousser vers les choses positives de la nature et de l'expérience. Ces tendances, longtemps immanentes, ont agi avec plus ou moins de force sur les créations artistiques de la seconde moitié du XIV[e] siècle, mais c'est incontestablement de l'art flamand qu'elles devaient recevoir leur expression la plus vive et la plus impressionnante. Pourquoi, dira-t-on, de l'art flamand?... D'une part, parce que cette conception concrète répondait particulièrement à la mentalité des gens du pays, formée par les événements, le climat, les luttes séculaires qu'ils avaient eu à soutenir, les difficultés qu'ils avaient dû vaincre pour conquérir leur liberté et pour la garder; d'autre part, parce qu'il y avait chez eux une aptitude singulière aux œuvres de la couleur et un goût prononcé pour celles-ci... Mais les raisons des faits sont moins éloquentes que les faits eux-mêmes.

On trouvait à l'Exposition un moulage du gisant de la tombe de *Robert d'Artois,* fils de la comtesse Mahaut, travail qui fut exécuté par ce Jean Pepin de Huy — ou Dewit, dit Courajod — sur l'activité duquel nous possédons quelques renseignements. Nous savons, par exemple, qu'il tailla

qu'il tailla « une ymaige d'albastre » pour les religieuses de la Thieulloye, ouvrage auquel collabora le peintre Pierre de Bruxelles, le même qui, d'après un contrat qui s'est conservé, avait orné en 1320, une galerie du château d'Artois d'une décoration à l'huile où l'on admirait des portraits de chevaliers et une flotte de guerre. Le gisant du tombeau de *Charles V*, la *Sainte Catherine* de Courtrai, la *Vierge* de Hal, représentaient André Beauneveu. Œuvres fines et gracieuses, mais fort éloignées de créer chez le spectateur l'émoi dont il ne peut pas ne point se sentir rempli à l'aspect des images d'énergique beauté que Sluter et van de Werve sculptèrent, quelques années plus tard, à Dijon. On retrouve dans la facture des statues attribuées à Beauneveu les caractéristiques de ce style d'une élégance un peu superficielle, avec quelque chose de calligraphique, de convenu dans les plis et les enroulements des draperies; de ce style qui n'est pas sans se ressentir de l'influence siennoise et que M. Jacques Mesnil notamment (*) a qualifié d'« européen », parce qu'il est reconnaissable en des œuvres apparues, vers la même époque, en France, chez nous et en Italie. Malgré la diffusion du réalisme, il a persisté dans la Péninsule fort avant dans le XVe siècle, chez Lorenzo Monaco, par exemple, et même, à certains égards, chez l'Angelico.

(*) L'Art au Nord et au Sud des Alpes a l'époque de la Renaissance, par M. Jacques Mesnil, Bruxelles, 1911.

Des miniatures conçues dans cette même manière se rencontrent dans le *Livre d'Heures du duc de Berry*, Ms. 11060-11061 de la Bibliothèque royale de Bruxelles; certaines d'entre elles sont données, soit à Beauneveu, soit à Jacquemart de Hesdin. La première partie des *Très belles Heures* de Milan-Turin en contient également. Ces délicates peintures, qui datent du dernier quart du XIVe siècle, sont charmantes, mais mal libérées des formules traditionnelles. Leurs auteurs semblent plus préoccupés d'organiser des compositions agréables de lignes, que de chercher les expressions de la vie. L'étude de la réalité, elle est abordée plus franchement, avec un plus grand désir du vrai, par ce Jacques Coene, brugeois installé à Paris, qui travailla à la Cathédrale de Milan et qui s'est souvenu de certains ouvrages italiens dans les œuvres que M. le comte Durrieu classe sous son nom (*). Mais des contemporains, flamands aussi, vont faire mieux. Le chef-d'œuvre de Pol, Jehannequin et Hermand de Limbourg, les *Très riches Heures* de Chantilly, enluminées toujours pour le duc de Berry, recèlent des pages d'inspiration et de facture fort variées, notamment des histoires sacrées dont la mise en scène et le décor sont pris presque littéralement de fresques florentines, mais, surtout, une série de merveilleuses images, illustration du cycle de l'année, où la vie des grands, selon les délassements de la saison, et celle des humbles, selon les travaux de la terre, sont décrites en traits délicieux. La nature est là, dans les êtres et dans les choses, plus animée et plus véritable qu'elle ne l'a encore été dans l'art graphique. Mais la vision des frères de Limbourg est encore assez sommaire; ils saisissent le paysage surtout dans son aspect décoratif, satisfaits de l'avoir rendu avec une habileté exquise qui n'est pas dénuée de convention. Ce qu'ils demandent au monde de la réalité, ce sont les éléments brillants, le site champêtre ou forestier, la salle de palais

(*) *Jacques Coene*, Arts anciens de Flandre. Vol. II, fasc. 1.

salle de palais décorée de tapisseries, au milieu desquels ils nous font apparaître, comme dans un beau conte, de nobles compagnies chevauchant vers quelque rendez-vous de chasse ou de fastueux seigneurs devisant avec de sveltes dames vêtues de longues robes de cour à traîne. C'est bien la réalité que nous évoquent Pol de Limbourg et ses frères, mais une réalité raffinée et luxueuse, un peu maniérée, faite pour le plaisir des yeux; la réalité de l'existence courtoise des princes de Valois. Les tableaux religieux du missel dénoncent également, en général, cette propension à l'apparat, cette préocupation des groupements pittoresques et des cortèges somptueux, en un mot ce goût légèrement théâtral où l'on penche d'autant plus à reconnaître une influence italienne que l'œuvre presque contemporaine de Gentile da Fabriano en est tout imprégnée et que, par la suite des temps, il n'a pas cessé de prévaloir en Italie et d'inspirer des fresques dont les personnages sacrés sont environnés de magnifiques et inutiles figurants qui occupent la meilleure place et retiennent toute l'attention du spectateur.

Les frères de Limbourg peignirent ces séduisantes miniatures entre 1410 et 1416. Ils n'avaient pas achevé au moment où les *Heures* de Milan-Turin, commencées pour le duc de Berry, devenues ensuite la propriété de Robinet d'Étampes, puis probablement celle de Guillaume de Bavière, comte de Hainaut et de Hollande, recevaient de la main des frères van Eyck une série d'illustrations merveilleuses de puissance, de vérité observée et sentie qui repoussent, en quelque sorte, dans les régions de la fiction et de l'apparence toutes les peintures que l'on avait faites jusque là. Nous disons : les frères van Eyck, parce que les grandes publications que le comte Durrieu et M. Hulin ont consacrées à l'étude et à la reproduction du célèbre manuscrit (*) ont prouvé d'une façon irréfutable, à notre avis, et à l'aide d'arguments péremptoires, que les étonnantes enluminures dont nous parlons sont, pour partie, de Hubert, pour partie, de Jean van Eyck.

(*) *Heures de Turin*. Paris, 1902. *Heures de Milan*, Bruxelles, 1911.

Avec cette œuvre, nous entrons tout à coup dans un monde nouveau, inexploré et inconnu auparavant. Les choses de la réalité qui étaient les moyens de l'art, deviennent, si l'on peut ainsi dire, son but. Il les utilisait arbitrairement en les choisissant, en vue de certaines significations; maintenant, il s'efforce de les peindre telles qu'elles sont, dans l'ensemble où elles sont prises, avec leurs significations propres qu'il essaie de dégager. Prenez l'une quelconque des grandes miniatures attribuées à Hubert; le *Débarquement de Guillaume de Bavière sur les côtes de la mer du Nord,* qui appartenait au fragment de Turin; la *Naissance de St-Jean-Baptiste* et le *Baptême du Christ* ou la *Messe des Morts,* du fragment de Turin. Vous apercevrez que ce n'est plus là une image composée et coloriée à plaisir, selon une fantaisie ingénieuse, mais l'œuvre d'un peintre dont l'œil saisit les spectacles qui s'offrent à lui dans leur intégralité, avec toute la complexité de leurs lignes fixes ou mobiles, leur atmosphère, les jeux de la lumière rayonnante ou diffuse qui y jettent des clartés ou y étendent des ombres, avec tout ce qui enfin transporte dans la représentation d'un paysage ou d'un

paysage ou d'un site la vie même du modèle. Ce que nous rencontrons dans ces ouvrages, c'est, selon l'expression pleine de précision juste de M. Hulin, « la projection de tout un secteur de l'espace, avec l'infinie variété fortuite des objets qu'il contient ».

Toutes les conquêtes et les découvertes de réalisme semblent déjà résumées en ces admirables peintures. On a dit souvent que le réalisme avait été analyse littérale et servile et s'était montré presque incapable de créer une œuvre harmonieuse où le détail ne brillerait point au détriment de l'ensemble. Sans discuter ce reproche, qui ne peut s'appliquer d'ailleurs qu'à des artistes secondaires, il faut constater que dans ces miniatures, Hubert van Eyck a créé la synthèse du paysage, c'est-à-dire la représentation d'un coin de nature, exécutée avec la plus rigoureuse fidélité, où rien n'est omis et où tout vient, cependant, en proportion de sa valeur relative dans un ensemble dont chaque élément est solidaire de tous les autres. On ne saurait exagérer l'importance de l'apparition d'une telle œuvre, la grandeur du génie d'un tel ouvrier.

Il faut le répéter, il y a un abîme entre ces œuvres et tout ce qui a précédé. La science, qui se refuse au miracle, a cherché à expliquer celui des van Eyck, le surgissement dans leurs ouvrages d'un art complet, organisé, que rien ne semblait annoncer. Mais le miracle, c'est leur génie, l'action de puissantes intelligences dans lesquelles tout ce qui était en transe, en aspirations, en tentatives chez leurs prédécesseurs et leurs contemporains; toutes les énergies latentes et éparses du temps se sont polarisées, coordonnées, pour le plus magnifique des accomplissements. Les van Eyck ont, si l'on ose dire, réalisé le réalisme. « Le talent vise un but que les autres ne peuvent atteindre; le génie, un but que les autres ne voient même pas ». Ainsi parlait Schopenhauer. Et, à certains égards, cette forte parole s'applique aux van Eyck. Le paysage tel que Hubert l'avait conçu — ou plutôt, senti — dans le *Baptême du Christ* notamment, on n'en retrouvera l'équivalent dans l'art italien que des siècles plus tard; dans l'art flamand même, en dehors de l'exceptionnel Brueghel le Vieux, qu'au XVIIe siècle. Le titre d' « inventeur du paysage », c'est à Hubert que l'on devrait en faire honneur, et non à Thierry Bouts, aux maîtres de Harlem ou à Patinir, dont l'œuvre, aussi bien, du reste, que celle des autres artistes flamands des XVe et XVIe siècles, est restée bien inférieure, sous ce rapport, à celle du grand initiateur. Et il est curieux, à ce propos, de constater que, par une étrange coïncidence, Hubert van Eyck en Flandre et Masaccio à Florence, ont donné, vers la même époque, des exemples — l'un, dans l'étude de la nature; l'autre, dans la conception de la composition — qui, étant restés à peu près incompris de leurs successeurs immédiats, n'ont porté fruit que de longues années plus tard. Annonciateurs géniaux, chacun d'eux a montré à ses compatriotes la voie où la vocation artistique de leur race les appelait.

Mais, la matière du réalisme était immense. Comment s'étonner de ce qu'un siècle, si ardente et si suivie qu'ait été son activité, n'ait pas suffi à la faire passer tout entière dans l'art. L'école flamande aurait, peut-être,

vu s'épanouir

vu s'épanouir plus tôt chez elle la sensibilité profonde du paysage qui se révèle chez l'ainé des van Eyck, si, précisément au moment où sa vision trop minutieuse de la nature commençait à s'assouplir, elle n'avait été entraînée par les enchantements italiens vers les imaginations ambitieuses et les décors inventés.

L'œuvre de Claus Sluter et celle des van Eyck marquent donc, sans contestation possible, le moment décisif d'une grande évolution esthétique. Elles ramassent en elles, pour leur donner figure aux yeux des hommes, toutes les effervescences de pensée d'une race qui, après s'être créée un territoire de puissance et de richesse, a voulu se créer un territoire de beauté. Tout le monde, il s'en faut, nous l'avons vu, n'est pas d'accord pour reconnaître le caractère originel de la tendance réaliste chez les Flamands, ou même, pour admettre qu'elle fût particulièrement marquée chez eux. Pourtant, nous l'avons dit, cette caractéristique répond si bien à leur personnalité ethnique, formée au cours de longs siècles de luttes pour l'existence, pour la liberté, pour le négoce, qu'il serait presque inconcevable qu'ils aient pu recevoir du dehors l'accentuation de leur art, c'est-à-dire de l'expression la plus intime de leur être. Si, cependant, l'on adoptait une telle hypothèse, il faudrait conclure que cette civilisation a été vigoureusement originale dans tous les domaines, sauf dans l'art!... En quoi, au surplus, cette propension au réalisme est-elle surprenante dans une population qui, étant dépourvue des antécédents de culture et de discipline mentale des peuples d'extraction latine, n'obéissait point au prédispositions héréditaires qui inclinent ces dernières aux systèmes, au style, aux belles spéculations utopiques et logiques? La clarté de la vue des Flamands, la netteté de leur observation n'étaient altérées par aucune doctrine consciente ou inconsciente, de sorte que l'on pourrait dire que leurs artistes venaient ingénus à la nature ingénue... Et encore, comment croire que cette inclination était d'emprunt, alors que l'expérience de cinq siècles nous montre la persistance invariable chez les maîtres de ce pays, quelque influence hétérogène qu'ils aient pu subir, du caractère foncier dont manifestent avec un éclat éblouissant les œuvres de leurs prédécesseurs primitifs?... On a fait assez reproche aux Flamands de leur vision trop matérielle! C'est à la fois une force et une faiblesse, si l'on veut, mais qui est telle quelle, qui a pu s'atténuer, mais jamais disparaître. Pour italianisants qu'ils fussent, les Anversois du XVI[e] siècle ont fait de vains efforte pour dissimuler tout à fait leur énergie réaliste sous la grâce stylisée des Italiens. Leurs ouvrages déconcertent souvent parce que l'on y voit leur idéal en lutte avec leur instinct. Il n'appartint qu'à Rubens de faire concerter l'un et l'autre, de faire en même temps vrai et grand, de faire surgir les héros de la fable ou de l'épopée sous le masque émouvant de la réalité...

L'Exposition avait pour but, nous le disions au début de cet article, de donner une idée d'ensemble des activités esthétiques de la Wallonie depuis les origines jusqu'au XIX[e] siècle. Ce but, on peut le constater avec

plaisir, a été

plaisir, a été pleinement atteint. Le classement des objets, effectué avec soin et méthode, était de nature à faciliter beaucoup l'examen des visiteurs et à laisser au public un souvenir précis des richesses d'art qui avaient été réunies à son intention. Il aurait été à désirer, naturellement, que ces richesses fussent plus considérables encore qu'elles n'étaient, mais il faut savoir se borner. La fréquence des expositions rétrospectives a fini probablement par lasser les possesseurs d'œuvres anciennes. Les grandes collections publiques, de leur côté, sont de moins en moins disposées à se dessaisir des œuvres acquises à grand prix auxquelles elles doivent une partie de leur attrait. De sorte que les concours bénévoles sur lesquels on peut compter sont de plus en plus clairsemés. Cependant, grâce à la participation des Musées de l'État, de ceux de certaines villes belges et françaises, de notre Bibliothèque royale et de nombreuses églises et institutions religieuses, quantité d'œuvres de grande valeur figuraient à l'Exposition, les unes déjà connues, les autres peu ou point et, parmi ces dernières, quelques-unes d'un intérêt très vif. Il ne sera pas superflu d'ajouter que le catalogue mérite des éloges sans restrictions : il a été rédigé avec un ordre et une clarté exemplaires. Avec ses illustrations et les notices qui précédent chacune de ses subdivisions, notices dues, pour l'*Archéologie* à MM. Foulon et Oger; pour les *Dentelles dans le Hainaut,* à M. Van Overloop; pour les *Tapisseries,* à M. Joseph Destrée; pour les *Manuscrits,* au R. P. Van den Gheyn, etc., il constitue un guide et un instrument de travail de premier ordre.

L'orfévrerie religieuse, qui comptait de fort belles pièces, ostensoirs, reliquaires, statuettes, ciboires, etc., de diverses époques, était commandée, en quelque sorte, par une série imposante de splendides ouvrages du célèbre frère Hugo d'Oignies, de ses élèves et de ses successeurs. Le plus beau de ces ouvrages fastueux et délicats était, certainement, la couverture d'Évangéliaire, appartenant aux Sœurs de Notre-Dame à Namur. Sur l'une des faces, *Jésus crucifié entre la Vierge et Saint-Jean ;* sur l'autre, le *Christ en majesté* placé au milieu des figures symboliques des Évangélistes. Conception toute byzantine encore, d'une finesse et d'une richesse extraordinaires, avec ses encadrements de nielle, ses gemmes, le travail du goût le plus fin de ses rinceaux et de ses filigranes.

Dans la section de sculpture, on rencontrait d'abord — sous la forme de moulage ou de frottis prêtés, en majorité, par le Musée du Cinquantenaire — les admirables *Fonts baptismaux* de l'église de Saint-Barthélemy de Liége (avec le support tel qu'il a été ingénieusement reconstitué par M. Henry Rousseau), un des titres de gloire de l'école mosane du XII[e] siècle. La perfection des figures de Renier de Huy, la grâce pleine de naturel avec laquelle elles sont modelées dans le bronze doit rester un sujet d'étonnement, si on songe à la rudesse des reliefs en métal repoussé qui apparaissaient à la même époque en Allemagne, dans le Nord et dans le Sud de l'Italie. Nous trouvons ensuite les statues de Pepin de Huy et de Beauneveu, auxquelles nous avons déjà fait allusion plus haut; quelque frottis de tombes plates des XIV[e] et XV[e] siècles, relevés dans des églises wallonnes;

églises wallonnes; un bas-relief votif, œuvre du tombier tournaisien Genoix: *Jehan du Bos et sa famille agenouillés devant la Vierge,* selon la formule usuelle de l'école de Tournay; une dalle tumulaire de De Kelly, avec deux gisants en relief; les *Fonts baptismaux* de l'église St-Martin de Hal, travail charmant comportant des statuettes et de jolis groupes : le *Combat de St-Georges et du dragon,* la *Rencontre de St-Hubert et du cerf miraculeux,* etc., et qui est signé par une inscription Willame Lefèvre, fondeur à Tournay (1446), et, enfin, *St-Michel terrassant le dragon,* statue de pierre de l'église Ste-Waudru de Mons, qui, dans la forme et l'allure générale, remémore les anges de van der Weyden et du maître de Flémalle. Parmi les œuvres originales, de provenance wallonne mais d'attribution incertaine, nous citerons un *Ange* en albâtre, du Musée archéologique de Charleroy (*), qui s'apparente également aux figures des maîtres que nous venons de citer; un *Calvaire* de l'église de Boussu (*), un retable consacré à la *Vie de la Vierge,* de l'église de Ham-sur-Heure (*), d'une facture assez grossière; la *Vierge et St-Jean pleurant,* fragment de quelque *Crucifixion,* d'une accentuation très pathétique, à M. Jules Destrée (*); le *Retable de la Passion,* de l'église de Renlies (*), très considérable et qui semble flamand. D'époque plus tardive, une *Ste-Catherine* et une *Ste-Barbe* (*), curieuses et maniérées.

(*) N° 401 *bis.*
(*) N° 402.
(*) N° 411.
(*) N° 403.
(*) N° 419.
(*) Nos 413, 414. Ancien moulin de la Sambre, à Namur.

L'art de Jacques de Broeucq, de Mons, n'a plus rien de commun avec celui des humbles huchers qui dans les figurines de leurs retables continueront assez longtemps encore à perpétuer les traditions devenues poncives de la vieille école réaliste. Il travaille, les yeux fixés sur les beaux exemples de l'Italie, s'efforce vers le style, la noblesse des attitudes et l'ampleur des draperies. Il était présent à l'Exposition avec des moulages de ses bas-reliefs expressifs, d'une facture un peu anguleuse, du jubé de l'église de Sainte-Waudru, à Mons, et quelques ouvrages originaux : la *Création,* grand médaillon en albâtre, les statues de la *Prudence,* de la *Tempérance,* etc., de la même église (*). Les moulages de deux bas-reliefs d'importance secondaire rappelaient le nom de Jean de Bologne, wallon par le lieu de sa naissance, flamand par celui de sa sépulture, dans la chapelle des Flamands à la SS. Annunziata, à Florence, italien par son œuvre.

(*) Nos 340 à 354.

(A suivre).

ARNOLD GOFFIN.





LA TEMPÉRANCE.

LA PRUDENCE.

Un Tableau de Patinir

JOACHIM PATINIR est, sans conteste, le premier paysagiste flamand toujours fidèle à l'école des *primitifs*. Il ne paraît pas cependant qu'au début de sa carrière artistique il ait peint, de préférence, des paysages. Il est plus probable que poussé par une prédisposition instinctive, il délaissa la peinture de figures pour s'adonner à l'étude du paysage auquel il doit de voir entourer son nom d'un si vif éclat. Nous n'avions, à la vérité, jusqu'à ces temps derniers, que très peu de données sur la vie de ce grand peintre. Grâce aux inlassables recherches des savants, surtout belges, nous sommes en mesure d'apprécier les chefs-d'œuvre de cet artiste connu d'hier seulement.

Nos ancêtres ne goûtaient certes pas beaucoup le paysage, et il me paraît fort difficile de déterminer si le nombre restreint de paysagistes provenait de l'absence d'amateurs ou si ceux-ci ne trouvaient à qui s'adresser.

Me plaçant à ce point de vue, j'avais des doutes sur la valeur réelle de Patinir; on savait depuis longtemps que les figures principales de ses tableaux n'étaient dues à son pinceau. Joos Van Cleef, d'autres encore, étaient ses collaborateurs et on pouvait se poser la question de savoir si Patinir était un exécutant de fonds de tableaux ou s'il était un maître paysagiste confiant à d'autres le soin d'étoffer ses œuvres. Ce point a été élucidé récemment et la critique allemande, à la recherche de faits pouvant compléter la biographie du grand Albert Dürer, a découvert entr'autre, que ce maître admirable estimait à un haut prix l'art de Patinir. Un fait indéniable est que dans tous les tableaux que nous possédons de Patinir la valeur d'art et d'émotion découle du paysage et non des personnages.

Les personnes d'une culture artistique rudimentaire sont convaincues que le paysage est un genre qui n'a atteint que de nos jours son vrai développement. Il suffit pourtant d'étudier les maîtres anciens, Patinir entr'autre, pour ressentir la plus profonde émotion.

On a appelé Memlinc le Virgile de la peinture flamande; je crois si l'on veut décerner ce titre au plus méritant, que c'est Patinir qui doit s'en parer. Personne n'a interprété comme lui la sereine beauté de la campagne néerlandaise.

Quelle tranquillité! Quelle fusion de tonalités de gris suave et azuré, quelle compréhension de la vie du campagnard flamand typé dans son labeur quotidien!...

labeur quotidien!... A mon avis il n'existe pas de paysagiste qui ait compris si profondément ce genre, et de même que je crois Holbein le maître des maîtres quand il analyse la physionomie humaine, je tiens Patinir supérieur à tous quand il crée un paysage. Aucun détail ne brise la merveilleuse harmonie de l'ensemble, le peintre ne se laisse point détourner par quelque point particulièrement intéressant, il ne subordonne point le détail à l'ensemble et la technique n'absorbe point sa vision. Il possède profondément son sujet, puis il le peint simplement avec une naïveté vraie.

Quatre siècles ont passé sur l'œuvre de Patinir et la peinture de paysage n'a pas connu d'interprète qui ait parlé à l'esprit d'une manière plus subtile et plus émue. Au contraire, nous avons rétrogradé, car on a commis la grave erreur de confondre la beauté du sujet avec celle de la technique et on a grandi l'importance de la seconde aux dépens de la première. Ne nous étonnons point si le public se désintéresse de ces œuvres qui ne lui disent ni ne lui enseignent rien, car l'esprit d'un tableau est le bien de tous, tandis que la technique, vrai métier, est la propriété de l'auteur.

Parmi les multiples dissemblances qui caractérisent les peintres anciens et modernes, nous pouvons citer le choix des sujets, presque toujours religieux, et souvent traité à plusieurs reprises. Les peintres flamands prouvent en faveur de notre thèse, ils choisissent un fait, la vie d'un Saint, un épisode biblique, qui les occupent la plus grande partie de leur vie. Memlinc répète plusieurs fois son *Adoration des Rois*, Van der Goes en fait autant et R. van der Weyden, amoureux de tragique, peint ses célèbres crucifixions. Un fait biblique suggestionne profondément ces peintres; Patinir, qui ne peut échapper à cette règle, s'émotionne de celui-ci :

« *Après qu'ils partirent, un Ange du Seigneur apparut en songe*
» *à St-Joseph et lui dit :* « *Lève-toi, prends l'Enfant et sa Mère et pars en*
» *Égypte et n'en sors pas sans mon avis, parce que Hérode doit chercher*
» *l'Enfant pour le tuer* ». (St-Matthieu).

Le récit de St-Matthieu est à souhait pour permettre à Patinir de témoigner de ses facultés artistiques. Aussi connaissons-nous plusieurs *Repos de la Vierge pendant la fuite en Égypte,* citons parmi les plus connus celui du Musée Royal de Bruxelles et les trois exemplaires du Prado de Madrid.

Négligeons l'étude des personnages, qui n'offrent d'ailleurs pas un extraordinaire intérêt et analysons le paysage.

Un artiste moderne désireux de traiter pareil sujet s'appliquerait avant tout à éviter les anachronismes; il étudierait soigneusement le site égyptien et les coutumes du temps, puis, en possession d'un bagage scientifique considérable, se mettrait à l'œuvre. Le résultat probable serait l'exécution d'un tableau d'une froideur photographique, ne pouvant susciter aucune émotion et dont la critique pourrait être amenée à dire : « peint avec soin ».

Patinir, à

COLLECTION MONTASIER. SANTANDER.



LA FUITE EN ÉGYPTE.

Patinir, à l'inverse des pratiques modernes, sentait les choses avant de les peindre, et c'est pourquoi nous regardons avec intérêt, avec amour et joie les chefs-d'œuvre des peintres qui, comme Patinir, parlent à notre intelligence et nous causent des sensations si durables. Leurs tableaux ont un pouvoir d'*enchantement,* ils découlent d'une conception intelligible à tous et ne s'appuyant pas sur d'incompréhensibles problèmes de technique. La simplicité, la naïveté, la poésie guident les pinceaux de Patinir qui n'obéit qu'à la loi du sentiment.

Dans l'œuvre dont nous nous occupons, Patinir ne se borne à peindre un paysage, il développe avec une admirable simplicité les deux idées qui devaient dominer l'esprit de la Vierge pendant sa pénible fuite, la peur de ne pouvoir échapper au massacre ordonné par Hérode et le charme plein de tranquillité qu'elle goûtait dans le pays qu'arrose le Nil. Pendant qu'elle maintient contre son sein l'enfant amusé par la vue d'une fontaine déversant le limpide cristal de ses eaux, la Vierge, abîmée dans une méditation profonde, a la vision de l'hécatombe à laquelle succède l'espoir de la terre de repos.

Patinir a pris soin d'accentuer la partie tragique de sa composition. Pas bien loin, à l'orée de la sombre forêt aux grands arbres, apparaissent quelques soldats allant accomplir les ordres du tyran. L'un d'eux porte au bout de sa lance, en sinistre trophée, le corps d'un enfant.

A gauche de la Vierge, la scène est tout autre; dans ce très beau paysage, Patinir dispense de l'art, de la vie et de la vérité. Jamais la nature flamande ne trouve un interprète aussi fidèle; la lumière, l'eau, la vie champêtre sont traitées avec une suprême maîtrise.

Au fond, dans un admirable effet de perspective aérienne, se détachant sur un bois, ressort une rustique maisonnette dont le traditionnel aspect s'est conservé jusqu'à nos jours. L'eau surtout, miroir aux reflets fidèles, est rendue de façon admirable. Au loin, un berger fait pâturer un troupeau de moutons; dans un champ, un laboureur creuse ses sillons en guidant sa charrue que traînent deux mules. Plus bas, dans un charmant coin de paysage, s'érige, sur la prairie toute verte, un moulin entouré d'eau qu'égaient des cygnes blancs. Un pigeonnier, bien typique, se détache sur un bocage, et, tout près, le tableau se complète par une maison à pignon. Des animaux domestiques parcourent les environs et on goûte un charme délicat à observer ces petites choses, qui passent inaperçues aux yeux de ceux dont la sensibilité artistique n'est pas très raffinée.

Une femme, une cruche sur la tête, traverse un petit ponceau; elle vient de quitter le logis et on peut bien assurer qu'elle n'y est restée qu'un instant, car un bambin proteste énergiquement contre le départ de sa mère. Ce détail nous montre la grande qualité d'observateur que possédait Patinir. Autour de l'enfant qui crie, les animaux broutent l'herbe avec une tranquille indifférence. Le petiot, à peine vêtu d'une chemisette, n'ose franchir le seuil; il crie sa peine de toute la force de ses poumons sans parvenir à ébranler la placidité de sa mère.

St-Joseph,

St-Joseph, portant un plat de la main gauche, guide sa jument vers l'endroit où repose la Vierge; à ses côtés se trouvent la maigre besace et le bâton du Saint.

Le coin de paysage qui répond aux angoisses tragiques de la Vierge est admirable; celui qui traduit le désir de paix et de repos est merveilleux; mais ce qui, à mon appréciation, renferme la valeur du tableau, c'est l'art de la fusion de ces deux éléments antagoniques. Patinir, d'une façon graphique et symbolique, décrit admirablement le caractère tragique et idyllique de la scène et ce sont ces qualités qui font que l'œuvre inédite que nous publions est supérieure au tableau du Musée de Bruxelles et à ceux du Prado, car l'épisode biblique y est complètement et magnifiquement représenté.

Étudions, admirons les chefs-d'œuvre qui, comme celui-ci, renferment une force intellectuelle que nous cherchons en vain aujourd'hui.

A. MENDEZ CASAL.

L'EXPOSITION DES ARTS ANCIENS DU HAINAUT A CHARLEROY (1).

SELON qu'on le considère dans telle ou telle des peintures qu'on lui a attribuées, le Maître de Flémalle semble se rapprocher, tantôt de Hubert van Eyck, tantôt de Jean, tantôt encore de van der Weyden... Il est comme une comète errante parmi les étoiles fixes! Et, quelquefois, les hypothèses aventurées de la critique l'envoient se perdre parmi les nébuleuses, au sein de cette « école de Tournay » où Jacques Daret et Robert Campin brillent de toute leur illustre obscurité!... Il est parfois puissant, parfois archaïque, parfois familier, ce qui a amené finalement certaines autorités à discerner l'intervention de trois personnalités distinctes dans l'ensemble des ouvrages que l'on a étiquetés de son nom imprécis. Deux de ces personnalités étaient représentées à Charleroy. L'une, la familière, la plus attachante, celle dont la manière a pour prototype le beau *Triptyque de Mérode,* par une copie médiocre (n° 4, Mme Reboux, Roubaix) de la *Vierge allaitant l'Enfant* de la collection Salting, à Londres; l'autre, l'archaïque, par le *Christ mort dans les bras de son père* (*), dont plusieurs répliques existent, une notamment au Musée de Louvain. L'archaïsme de cet ouvrage est plutôt dans la conception, il est vrai, car la figure du Christ détaché de la croix, nu, la tête penchée, la main droite crispée sur la plaie du côté, les jambes repliées, a passé dans l'inconographie religieuse du siècle. Elle a été copiée souvent par les sculpteurs sur bois, et la sacristie de l'église S. Maria delle Collonne de Bergame possède un grand tableau, de facture allemande, à ce qu'il semble, où elle est reproduite littéralement. Ce thème, avec son accentuation pathétique, n'était pas nouveau dans l'art au XVe siècle, puisqu'il forme à peu près le sujet du tableau rond du Louvre, datant de la fin du XIVe siècle, que l'on donne soit à Malouel, soit à Henri Bellechose. Cependant, on ne peut se défendre de lui supposer une origine « rogérienne » dans l'art flamand. Il est probable, comme l'écrivait M. Mâle (*), qu'il est issu d'une source d'inspiration littéraire, de l'*Arbre de la Croix,* attribué à St. Bonaventure, c'est-à-dire d'une source franciscaine. Mais

(*) N° 3. Musée de Bruxelles.

(*) L'art religieux à la fin du moyen-âge, p. 142. Paris, 1910.

(1) Voir Tome V, Fascicule III, page 149.

Mais, les écrits de cette sorte, il ne semble pas que les artistes les utilisassent directement. Le plan de leurs ouvrages, les sujets qu'ils avaient à traiter, la façon dont ils devaient les mettre en scène, etc., leur étaient fournis ou indiqués par leurs clients religieux. Or, l'esprit qui animait ceux-ci était d'essence fort différente, selon qu'ils appartenaient au clergé séculier ou au clergé régulier. Les ecclésiastiques constitués en dignité, gardiens du dogme et de la hiérarchie, nourris de théologie, étaient fort éloignés, sans doute, de professer le christianisme plus humain, plus populaire, plus sentimental, des moines mendiants et, particulièrement, des franciscains. Et les uns et les autres exerçaient, nécessairement, une influence déterminante sur l'inflexion de l'œuvre commandée par eux ou élaborée d'après leurs intentions. Le tempérament propre de l'artiste est, certes, le facteur le plus agissant dans le caractère de son œuvre, mais l'influence dont nous parlons a sans contredit contribué, par exemple, à perpétuer dans l'art du Nord des conceptions toutes symboliques, malgré le réalisme de la forme, telles que l'*Adoration de l'Agneau,* le *Triomphe de l'Eglisesur la Synagogue,* comme aussi à maintenir à la plupart des *Vierges trônant* de Jean van Eyck, quelque chose de l'apparence hiératique des Vierges de majesté byzantines.

On a souvent exalté le mysticisme de nos Primitifs. A la vérité, on a abusé de ce terme, en le détournant de sa véritable signification. Mais, si l'on tient à ce mot pour définir la teneur grave, pénétrée, des interprétations sacrées de nos maîtres du XV[e] siècle, on devra mettre à part Roger de la Pasture. Si l'on regarde Thierry Bouts, entre autres, comme un mystique, il faudra distinguer et dire que c'est à la manière d'un théologien qui commente des textes dogmatiques, par opposition avec van der Weyden qui l'est à la façon d'un franciscain, c'est-à-dire en ne retenant du texte que le sentiment qu'il exprime ou l'émotion qu'il dégage. Et, vraiment, l'auteur de cette admirable *Pietà* du Musée de Bruxelles, où le deuil inénarrable de la Vierge, de saint Jean et de Madeleine devant le Christ descendu de la croix, s'enveloppe de la gloire sombre d'un crépuscule empourpré; le peintre qui a tiré de sa pensée ou, plutôt, de son âme, ce groupe de muette douleur, immobile entre les obscurités de la Mort qui est venue et celles de la nuit qui va venir, prend l'apparence d'un missionnaire de l'esprit franciscain dans l'art du Nord. Esprit d'amour opposé à l'esprit de doctrine; esprit de réalité opposé à l'esprit d'abstraction, qui s'efforçait de rapprocher Dieu des hommes pour le leur rendre plus présent et plus adorable. Dès le XIII[e] siècle, l'influence toute récente de saint François (*) arrachait la peinture débutante de l'Italie aux formules grandioses et figées de l'art byzantin pour le pousser à des expressions si véhémentes que la puissance du sentiment dont certaines œuvres du temps — *Descentes de croix ; Mises au tombeau,* etc. — sont animées jaillit comme une flamme à travers la grossièreté des figures et la gaucherie tâtonnante des gestes.

(*) Nous nous permettons de renvoyer sur ce point à notre livre : SAINT-FRANÇOIS D'ASSISE DANS LA LÉGENDE ET DANS L'ART DES PRIMITIFS ITALIENS. Bruxelles, Van Oest, 1909.

Cette même ardeur, ces effusions sans mesure, on les rencontre dans les pages les plus pathétiques de van der Weyden. Il sent, lui aussi, avec une sensibilité vibrante et déchirée, l'horreur des scènes de la Passion,

les souffrances

les souffrances du Christ, traîné sur la voie du Calvaire, le désespoir de la Mère au pied de la croix, celui des apôtres qui, incertains de la résurrection annoncée, pleurent à la fois leur maître et leur Dieu... D'où Roger a-t-il reçu le secret de ces interprétations impressionnantes? Qui a agi sur lui qui, ensuite, devait agir si fortement sur les autres? Il n'est plus personne, apparemment, pour croire qu'il se soit mis réellement en apprentissage, en 1426, chez Robert Campin, alors qu'il était « pourtraiteur de la ville de Bruxelles » depuis 1425 !... L' « école de peinture de Tournay » n'est, jusqu'à présent, qu'une espèce d'être de raison. Les artistes qui l'auraient composée n'ont laissé d'eux, poussière de souvenir, que leur nom inscrit dans quelques vieilles paperasses. Parmi les peintures anonymes de l'Exposition, il y avait un panneau représentant la *Prédication de saint Jean-Baptiste* (ou du Christ ?), signalé comme étant de l'école de Tournay (n° 255, Musée de Tournay). Le catalogue de ce Musée l'attribuait jadis à Hugo van der Goes et, à vrai dire, il a toute la semblance d'une œuvre de l'école de Cologne. L'ancienne conjecture selon laquelle van der Weyden fut des élèves de Hubert van Eyck reste la plus vraisemblable. Nombre des ouvrages que l'on attribue à Hubert, la *Messe des morts* et la *Bénédiction d'un cimetière* des *HEURES DE MILAN*, les *Maries au tombeau*, etc., sont empreints d'un sentiment dramatique d'autant plus poignant que l'expression en est plus contenue. A ce point de vue, il y a de grandes affinités entre le maître et son disciple supposé ; et si celui-là n'a évidemment pas créé la sensibilité de celui-ci, il a pu tout au moins contribuer à lui donner les moyens de se manifester. Il reste, en tout cas, que Roger est le plus émouvant des peintres flamands de l'époque et que, par la vertu des facultés spéciales de son art, il a agi plus que tout autre sur les maîtres de la fin du siècle. De même qu'en Italie, au XIV[e] siècle, la grâce accentuée et ornée de l'art siennois avait prévalu, en beaucoup de régions de la Péninsule, sur la force impérative de l'art giottesque, la tendresse de van der Weyden l'emporta dans le Nord sur la sévérité de Jean van Eyck.

On a salué avec raison Roger du titre de *præceptor germanicus ;* il fut très imité en France et dans nos provinces. Vers la fin du XV[e] siècle, on rencontre dans l'Italie du Nord des artistes qui s'inspirent directement de sa manière. A Gênes, par exemple, le Niçois Lodovico Brea, auteur d'un *Paradis* (à S. Maria in Castello, Gênes), dont la prédelle, représentant le *Christ mort pleuré par saint Jean et les saintes Femmes*, a toute la semblance d'une réplique agrandie et affaiblie de la *Pietà*, du Musée de Bruxelles, qui, comme on le sait, provient d'une collection génoise. Les maîtres flamands étaient en vogue auprès des patriciens de la grande république maritime et leurs ouvrages ont été là les instruments d'une influence immédiate qui s'est exercée avec d'autant plus de force que le mouvement d'art local était plus pauvre. Le caractère septentrional des ouvrages de Brea est si prononcé que d'éminents historiens d'art s'y sont trompés ou sont restés hésitants devant certains d'entre eux, notamment devant un triptyque de la

chapelle

chapelle S. Pancrazio, à Gênes : le *Christ en croix entre saint Jean et saint Pancrace.* Nous aurons occasion de reparler de cette peinture dont l'attribution à Brea ne nous paraît pas douteuse, de même que de l'énigmatique retable du Musée Poldi-Pezzoli, à Milan, retable comprenant une *Annonciation,* qui doit beaucoup à Van der Weyden, et des figures de saints, et qui pourrait bien être également un travail italien.

Il s'en faut, d'ailleurs, que l'on puisse relever des empreintes flamandes aussi positives dans d'autres centres artistiques italiens, Naples excepté. On pourrait argumenter, il est vrai, en invoquant le cas de Zanetto Bugatto, envoyé chez nous, comme on sait, par le duc François Sforza pour se perfectionner dans son art, pour apprendre, peut-être, la « discipline de Flandre », c'est-à-dire la peinture à l'huile. Il faudrait, toutefois, commencer par accepter la dévolution à cet artiste du triptyque dit « des Sforza », du Musée de Bruxelles. Mais, sans compter que l'identification des donateurs agenouillés dans le panneau central avec le duc François Sforza, sa femme Bianca Visconti et leur fils Galeaz est plus que douteuse (*), on aurait peine à consentir qu'un peintre déjà âgé et formé dans son milieu natal, comme était Bugatto à l'époque où il fréquenta l'atelier de Van der Weyden, ait pu s'assimiler les exemples et les enseignements de celui-ci au point d'annihiler complètement sa propre personnalité et de ne laisser rien transparaître dans son œuvre qui puisse déceler l'origine italienne de son auteur !

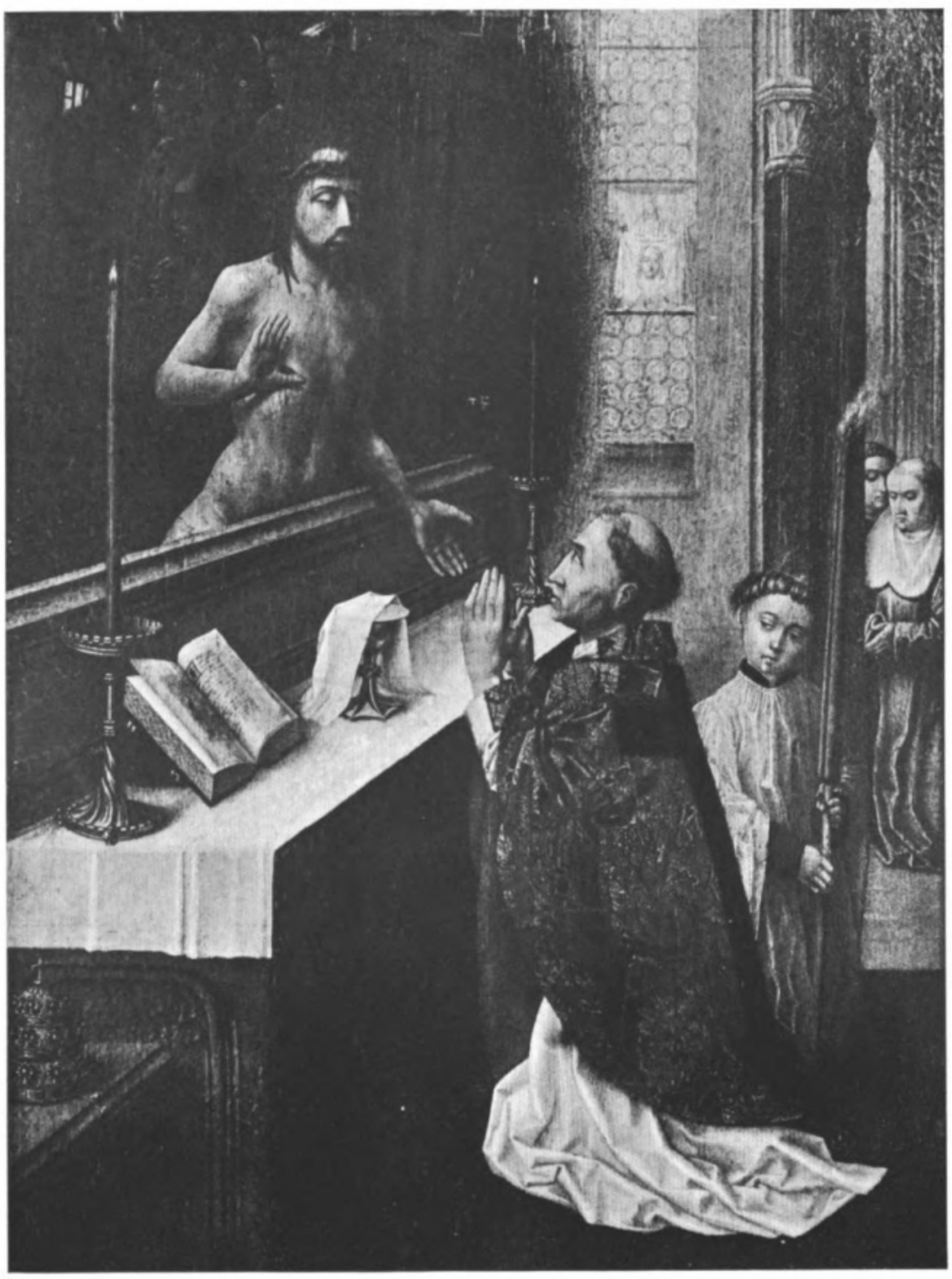
(*) JACQUES MESNIL. *L'art au Nord et au Sud des Alpes à l'époque de la Renaissance*, p. 32. Bruxelles. Van Oest, 1911.

Et puisque nous discutons les opinions de la critique, nous avouerons que, pour notre part, les traces d'influences italiennes que l'on a relevées dans les travaux de Roger, auxquels on assigne une date postérieure au voyage de ce dernier, nous semblent singulièrement peu probantes. Attribuer à l'impression que l'*Adoration des Mages,* de Gentile da Fabriano, aurait produite sur Roger — à supposer qu'il l'ait vue ! — la mise en scène fastueuse de l'*Adoration des Mages,* de Munich, c'est oublier l'existence très antérieure dans l'art septentrional de compositions du même genre. Il suffit de citer, à cet égard, les *Heures de Chantilly.*

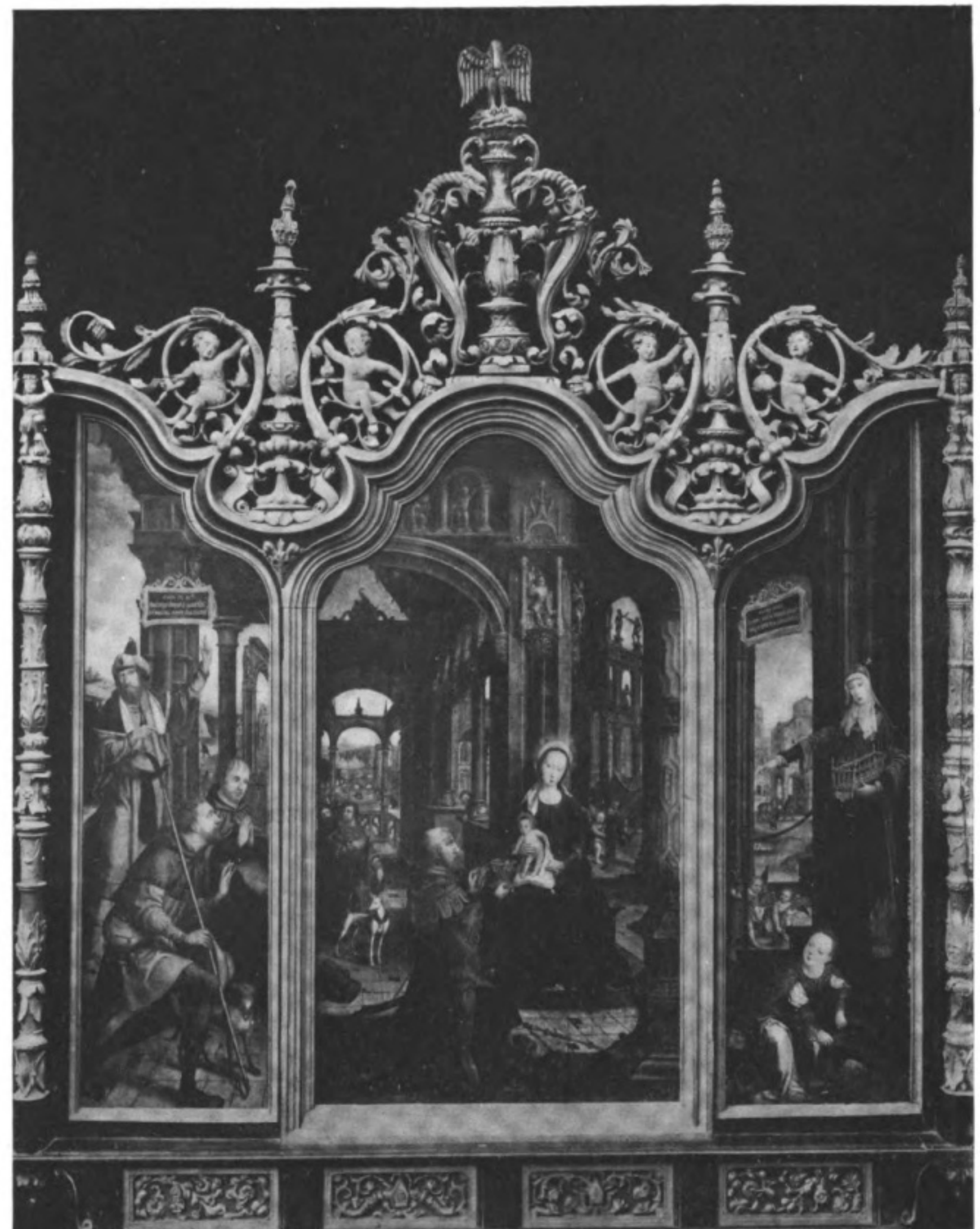
On peut, de reste, sans manquer à la déférence que l'on doit à la critique scientifique et sans nier les grands services qu'elle a rendus, dire que son ardeur à découvrir l'entraîne souvent à émettre des conclusions hâtives ou des hypothèses insoutenables. C'est ainsi que le hasard de la réunion au musée de Berlin d'un buste de Niccolò Strozzi, par Benedetto da Majano, et d'un petit portrait attribué au Maître de Flémalle, effigies dont les modèles n'ont d'autre trait commun qu'une certaine corpulence, a suffi pour faire naître et adopter l'idée que buste et peinture représentent le même individu. D'où, par déduction, la conjecture que le Maître de Flémalle aurait, lui aussi, été en Italie, etc., etc. Or, si le sort avait voulu que l'œuvre prétendue de ce dernier se trouvât au Louvre, dans les environs du portrait de Jouvenel des Ursins, par Fouquet, il est probable que l'on se serait aperçu que, comme nous en sommes parfaitement convaincu, le pseudo Strozzi est, à n'en pas douter, le célèbre chancelier de Charles VII !...

Peut-être dans

COLLECTION QUINET. MONS.



LA MESSE DE St-GRÉGOIRE.



ADORATION DE L'ENFANT JÉSUS.

Pour être dans une lumière plus évidente que celle du Maître de Flémalle, l'œuvre de Roger n'en est pas moins difficile à délimiter avec précision. Précisément parce que le maître a été beaucoup aimé et beaucoup imité, elle comprend une quantité énorme de peintures qui, comme la *Messe de Saint-Grégoire* (*), l'*Ensevelissement du Christ* (**), qui figuraient à l'Exposition avec la *Pietà* et le *Chevalier à la flèche,* du Musée de Bruxelles, font penser aux inspirations ou à la manière de van der Weyden, sans rien offrir de décisif et de propre à tirer le jugement de sa perplexité.

(*) N° 8; M. Quinet, Mons.
(**) N° 10; M. Houtart, Monceau.

Il faut avouer que si la sensibilité qui se révèle chez Roger avait quelque relation causale avec les origines de celui-ci, il serait bien surprenant que l'on ne rencontrât pas la moindre trace de cette prédisposition ethnique chez les artistes wallons qui, après lui, se sont fait un nom en Flandre ou en Allemagne, Mabuse, Patinir, Henri de Bouvignes, Lucidel, pour ne mentionner que les principaux. La même observation s'applique, du reste, à ses contemporains, Simon Marmion, le délicieux « prince d'enluminures » de la *Légende de saint Bertin,* et le Maître de Flémalle.

Mabuse est un très beau peintre, mais, dans sa première manière comme dans la seconde, ses aptitudes à l'émotion ne sont pas extrêmement développées. Il a surtout de l'éclat, du pittoresque, l'amour des mises en scène chargées, la tendance, commune à l'école à laquelle il se rattache, à accroître l'importance du décor aux dépens de celle des personnages. En somme, il est assez superficiel ou, si l'on préfère, il l'est par comparaison avec les artistes antérieurs. Le Musée de Bruxelles avait envoyé à Charleroy un beau *Portrait d'homme* (*) et le joli portrait, assez fade, d'*Anne de Berghes* (*). En dehors de cela, le *St Donatien,* du Musée de Tournay, et le volet détaché d'un triptyque : *St François d'Assise recevant les stigmates* (que le catalogue intitule, on ne sait trop pourquoi, *Moine en prière),* bonne composition dans la forme traditionnelle. Puis, les remarquables portraits de la collection Ch. Cardon (*), notamment le *Portrait en profil d'un prélat,* portrait aigu d'un homme de finesse et de ruse, si simple et si intense que l'attribution en paraît douteuse. Ensuite, vient le « Maître des demi-figures de femmes » : *Une Dame écrivant une lettre* (*) et la *Vierge* (**) du Musée de Bruxelles. D'après M. Wichkoff, « le créateur de ces jeunes femmes — vêtues presque toujours d'un corsage de velours décolleté en carré — qui lisent, écrivent ou font de la musique, était un flamand établi en France et travaillant pour la Cour de François Ier ». « Ce peintre mi-flamand, mi-français, ajoute le Catalogue, après avoir rapporté l'opinion de M. Wichkoff, est évidemment un wallon ». De Jean Prevost, de Mons, qui travailla surtout à Bruges, le *Triptyque de van Riebeke* (*), du Musée de Bruxelles, et le *Jugement dernier* (*) du Musée de Bruges; de Jehan Bellegambe, deux triptyques de la cathédrale d'Arras : *Adoration de l'Enfant (1528), Christ et bourreaux* (*), et quelques autres œuvres qui donnent une idée suffisante de ce peintre médiocrement impressionnant dans la forme aussi bien que dans l'expression.

(*) N° 14.
(*) N° 15.
(*) Nos 17 à 19.
(*) N° 54, Mme Errera, Uccle.
(**) N° 34.
(*) N° 35.
(*) N° 37.
(*) Nos 37 et 38.

Patinir et Blès

Patinir et Blès sont plus attirants, l'un par son talent délicat de paysagiste; l'autre par tout ce que la détermination de ses ouvrages et de sa personnalité même emporte de doutes et d'énigmes. Ce n'est pas, d'ailleurs, que la délimitation de l'œuvre de Patinir soit plus aisée, bien que les peintures qu'on lui attribue ne présentent point la variété déconcertante de celles que l'on assigne à Blès. Aussi, la plupart des tableaux réunis à l'Exposition sous le nom de Patinir, presque tout paysages accidentés, « étoffés » de quelque épisode de l'Evangile, se présentent-ils avec des attributions hésitantes. Il en est de charmants : *St Pierre marchant sur les eaux* (*), l'*Enfant Jésus dans un paysage* (**), enfin la *Chasse de St Hubert* (***), qui est une précieuse petite page, du coloris le plus vif et le plus savoureux. Nons avons vu que Hubert van Eyck avait, bien longtemps avant Patinir, créé des œuvres où la paysage est, si l'on peut dire, le principal personnage. On a voulu, d'un autre côté, déceler dans les sites de montagnes bleuâtres, agrémentés de rochers à l'aspect plus ou moins fantastique, chers à Patinir et à Blès, l'influence de Léonard de Vinci et de l'école milanaise, mais c'est là une assertion qui demanderait à être vérifiée de très près. La similitude avec les fonds de rêve de Léonard, celui de la *Joconde,* par exemple, est plutôt vague, et il n'y aurait rien de surprenant à ce que nos deux peintres, originaires de Dinant ou de Bouvignes, eussent, cédant à leur imagination plus fantaisiste que réaliste, amplifié simplement les perspectives à eux familières du pays de Meuse et les massifs rocheux de structure parfois bizarre qui se dressent sur les rives de ce fleuve.

(*) N° 46, M. Ghinet, Liége
(**) N° 48, M. Durand-Ruel, Paris.
(***) N° 52, M. Houtart, Monceau.

Au fond, c'étaient des peintres de genre avant la lettre. Ils mettaient — ou, peut-être, faisaient-ils mettre par un confrère, comme au siècle suivant — quelques petites figures dans un grand paysage, et c'étaient la *Fuite en Egypte, Tobie et l'Ange,* le *Bon Samaritain,* etc. A cette époque, le paysage était fort loin encore d'être élevé à la dignité d' « état d'âme »; ce n'était qu'un décor, le lieu des événements qui donnaient sujet à l'œuvre. Ce décor, en cherchant à l'embellir, à en accentuer le caractère, les deux maîtres mosans ne faisaient qu'obéir, sans doute, aux tendances italianisantes déjà prononcées qui régnaient et qui poussaient les artistes à la recherche, à la fioriture dans le rendu des sites naturels comme dans l'invention des architectures ornées de leurs *Nativités* et de leurs *Adorations des Mages.*

On enferme l'activité de Patinir dans la création de paysages de cette espèce, d'ailleurs innombrables. Henri de Bouvignes, plus connu sous le sobriquet de Blès, est un peintre-protée, comme le Maître de Flémalle. On pourrait dire qu'il y a, outre le Blès-Patinir, un Blès qui tient de Quentin Metzys, de Van Cleve le Vieux, de Mabuse — l'*Henricus Blesius* de Munich — et peint des *Adorations des Mages* ou des histoires bibliques remplies de personnages accoutrés de costumes riches et singuliers, et un Blès-Bosch, qui suscite des diableries, évoque l'Enfer ou fait surgir autour du bon saint Antoine des êtres d'une anatomie effrayante et cocasse. La chouette, qui passe pour sa signature et qui lui a valu le

surnom de

COLLECTION HOUTART. MONCEAU.



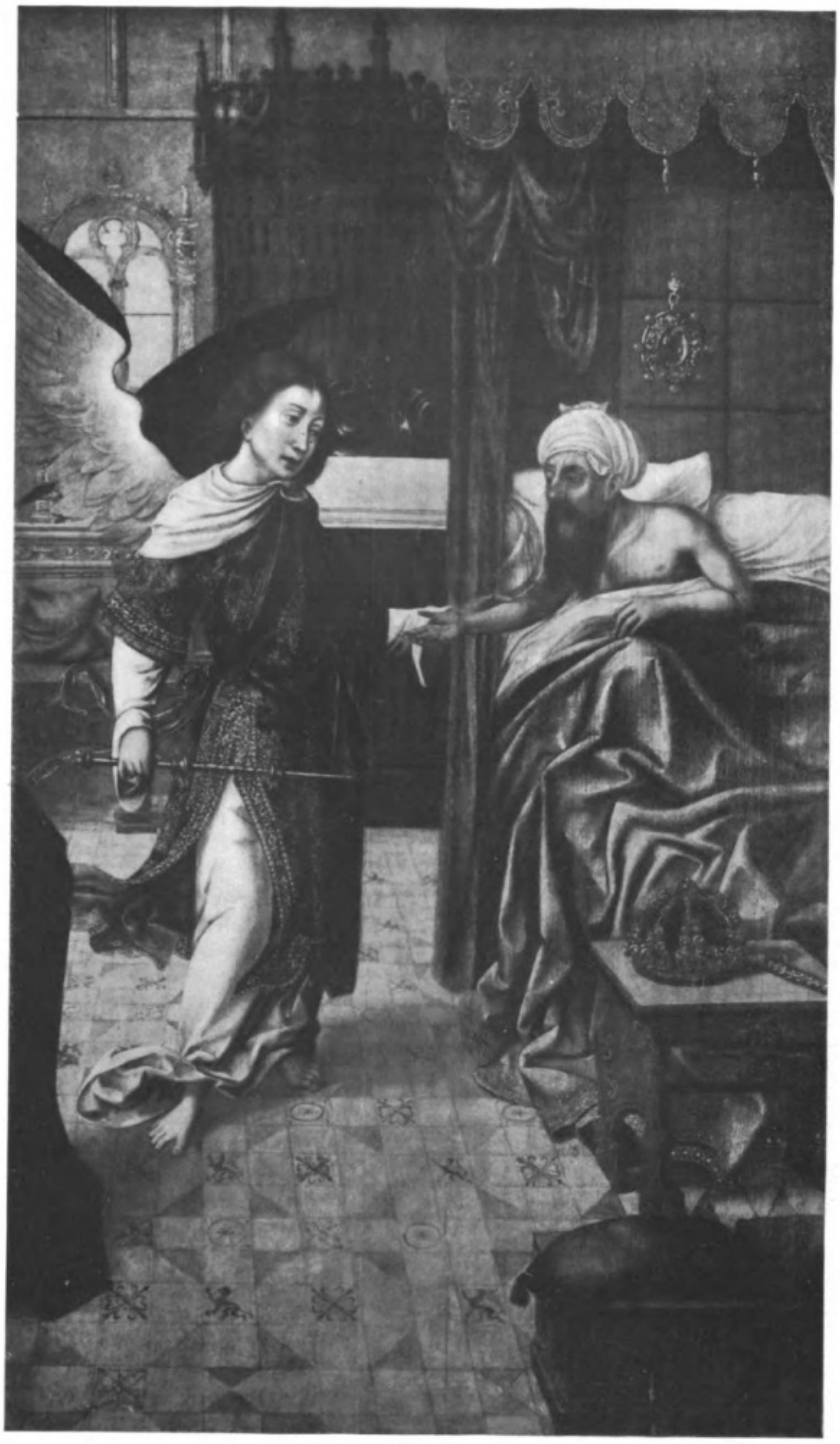
LA CHASSE DE S[t]-HUBERT.

COLLECTION FRANCHOMME. BRUXELLES.



L'ADORATION DES MAGES.

MUSÉE DE GAND.



UN ANGE APPORTE UN MESSAGE A UN VIEILLARD.

surnom de *Civetta* en Italie, se rencontre ou ne se rencontre pas dans les tableaux qu'on lui attribue. On la trouve aussi dans des œuvres tout à fait étrangères à Blès. Il serait difficile, dans ces conditions, de considérer sa présence comme un indice très sûr! Aussi certains donnent-ils, à présent, la *Mine de Cuivre,* des Offices de Florence, où l'on découvre cet oiseau nocturne, à van Gassel! A l'Exposition, il apparaissait dans le *Bon Samaritain* du Musée de Namur (*) et dans un autre paysage, également très accidenté, appartenant à M. Van de Casteele, de Bruges (*), peuplé de personnages épars dont il serait malaisé d'expliquer l'action. Plusieurs *Adorations des Mages,* dans la donnée générale habituelle : une du Musée de Bruges (*); deux triptyques, l'un des Hospices civilis (*) d'Anvers, avec l'*Adoration des bergers* et la *Circoncision* sur les volets; l'autre, à M. Franchomme (*), à Bruxelles. Ce dernier réclame une mention particulière. Les volets, surtout celui de droite, *Fuite en Egypte,* d'une jolie composition et d'une grande finesse de coloris, sont très supérieurs à la partie centrale, dont la facture est fort lâchée. Il est à remarquer que le choix des sujets latéraux est exactement le même que dans le triptyque inscrit sous le nom de Blès dans le catalogue de la Brera.

(*) N° 55.
(*) N° 57.
(*) N° 65.
(*) N° 64.
(*) N° 63.

Mentionnons encore un petit panneau du Musée de Gand (*), auquel le catalogue donne ce titre : *Un ange apporte un message à un vieillard,* et qui est d'une belle exécution. Le vieillard est un roi, ainsi que le prouvent la couronne et le sceptre qu'il a déposés sur un tabouret pour se mettre au lit; il se redresse, appuyé sur le coude, sans beaucoup d'étonnement, pour écouter la parole de l'ange, qui vient d'entrer dans sa chambre.

(*) N° 59.

Nicolas Neufchâtel, dit Lucidel, de Mons, est assez mal connu chez nous, nos musées ne possèdent guère de ses œuvres. Il est vrai qu'il a fait la majeure partie de sa carrière à Nüremberg, se consacrant uniquement à la peinture de portrait. Le Musée de Budapest (*) avait envoyé à Charleroy les portraits de *Hans Henri Pélgrim, de Bois-le-Duc,* et de sa femme, portraits en pied, de fière allure, très propres à donner une idée de l'art à la fois ferme et délicat du maître.

(*) N°s 73 et 74.

Il suffira de mentionner la présence d'œuvres attribuées à Lambert Lombard, ami et correspondant de Vasari, artiste de mérite, excellent dessinateur, pauvre peintre, qui cherche les expressions idéales, selon les leçons qu'il avait été prendre en Italie. Du même terroir liégeois, Gérard Douffet, Bertholet Flémalle et Gérard de Lairesse, qui se transmirent l'un à l'autre la tradition académique. Ils étaient là tous les trois avec des toiles d'une composition plus ou moins froide et affectée. Et aussi Léonard Defrance (1735-1805), de Liége également, peintre de scènes de genre, qui a du naturel et un trait spirituel; et aussi Piat-Joseph Sauvage, de Tournai (1744-1818), peintre de grisailles, qui eut des succès, des titres et des fonctions, et dont les œuvres habiles sont agréables à regarder. Et aussi, enfin, d'autres, moindres en importance, qui étaient là plutôt pour mémoire, et avec lesquels, étant arrivés au seuil du XIXe siècle, nous aurons terminé notre tâche. Car le reste de l'Exposition, qui était consacré

à la glorification

à la glorification des artistes d'origine wallonne, depuis Navez jusqu'au grand Constantin Meunier, et constituait une démonstration magnifique de la vitalité et de l'abondance de l'art moderne dans nos provinces romanes, n'est plus de l'objet de cette revue.

ARNOLD GOFFIN.



PORTRAIT DE H. PILGRIM.

La Gravure et les Estampes

a l'Exposition de l'Art au XVIIe siècle (1)

L'ÉCOLE d'Utrecht n'avait pas encore fourni à Rubens de collaborateur, quand celui-ci trouva à ses côtés à Anvers même les deux frères Bolswert, élèves d'Abraham Bloemaert et par suite de Crispin de Passe, qui avaient déjà depuis longtemps pratiqué leur art en Hollande, puis à Bruxelles. L'aîné, Boëtius, avait déja gravé d'après Vinckeboons, en 1610, une suite de quatre planches, « *Boerenverdriet* » (*), sur les relations entre les paysans et les soldats avant et après la trève avec les Provinces-Unies. Le métier y rappelait encore, par l'accentuation en cerné de contours, les procédés de Swanenburg, avec plus de correction de dessin, mais avec une atténuation extrême et presque prosaïque du brillant des tailles de l'école de Haerlem. Plus tard, en 1615, Boëtius avait fourni au portraitiste Miereveld un superbe portrait de *Guillaume-Louis de Nassau,* Stadhouder de Hollande, dont le pittoresque, la douleur et le métier vigoureux, constituent, en ce qui touche leur origine, un véritable mystère, comparé aux productions de W. J. Delff d'après ce maître et à ce qui se faisait à Anvers au même moment. Dès 1612, le cadet, Schelderic, gravait également d'après Vinckenboons.

(*) N° 197.

On ne possède aucun renseignement sur la nature des relations entre Rubens et ces nouveaux graveurs. Une lettre du maître dit à leur propos, en 1628, qu'il n'a pu encore parvenir à voir de leurs travaux, ce qui paraîtra étonnant pour un homme intéressé depuis aussi longtemps à en être averti. Mais le fait est qu'ils n'étaient pas de ces jeunes graveurs souhaités par Rubens et que celui-ci allait profiter, avec eux, d'une vigueur de burin qu'il n'avait pas suggérée, sans toujours réussir d'ailleurs à en enlever la sécheresse, héritage des formules haerlemoises, ni à remplacer les contours de dessin par une distribution plus fondue et plus pittoresque de la lumière. Il semble même que ces nouveaux interprètes restèrent indépendants du peintre. On ne possède guère qu'un seul dessin de Rubens, celui de la *Pêche Miraculeuse* de Schelte (*), conservé au Musée de Weimar,

(*) N° 213.

(1) Voir Tome V, Fascicule I, page 44.

de Weimar, qui ait servi de modèle aux deux burinistes. On pourrait voir là peut-être l'effet du départ pour l'Angleterre du dessinateur habituel de Rubens, Van Dyck; mais il est remarquable cependant que Rubens ne corrigea guère non plus qu'un très petit nombre de leurs épreuves, qu'il n'édita jamais leurs travaux et ne demanda jamais de privilèges d'édition à leur propos. Il faut donc noter que c'est par leur propre force, par leur compréhension subtile du maître que les Bolswert surent le traduire mieux que personne, tout en conservant cette indépendance que Rubens craignait tant.

C'est la *Cène* qui montre le mieux ce don de critique transporteur dont usait Boëtius Bolswert. On l'y voit rendre lumineuse, à force d'art dans le croisement de ses tailles, la composition de Rubens qui aurait dû être la plus sourde de l'œuvre gravé entier. De même dans le *Christ mort sur la Croix* (*), la traduction de l'effet de certaines couleurs est traitée par un parti-pris de lumière très différent de celui du tableau. Ces initiatives du graveur sont de vrais modèles pour les graveurs-traducteurs postérieurs, qu'elles rapprochent du graveur original. Peu d'entre ceux-ci malheureusement eurent à leur disposition un métier aussi beau et aussi favorable.

(*) N° 200.

Après la mort de Boëtius en 1633, Schelte Bolswert resta plusieurs années le préféré de Rubens pour sa précieuse franchise de métier, d'où tout hasard est exclu, et son habileté de traducteur.

Les Bolswert avaient peut-être le sentiment moins délicat que Vorsterman, moins de morbidesse, de manière et d'éclat que Pontius, mais leur virilité de burin était bien faite pour séduire le grand peintre. Le métier régulier de Schelderic à Bolswert, le cadet, tout en conservant la même solidité de taille et le même calme que celui de son frère était plus brillant et plus délicat. Ses travaux sont exécutés avec une rare franchise, d'un burin pur qui n'avait pas de secrets et n'abandonnait rien aux hasards de l'eau-forte, comme Boëtius semble l'avoir fait; il n'existe pas de graveur plus habile à fondre dans la pleine lumière et sans finesse inutile même dans les plans arrondis des visages une taille naissant de l'ombre la plus vigoureuse, soutenue à peine d'un pointillé discret.

L'on conçoit donc que ces beaux graveurs dussent plaire au maître anversois et qu'en leur faveur celui-ci ait fléchi quelque peu dans sa résolution de n'employer que de jeunes graveurs dociles.

S'il arrive à Schelderic de perdre quelque peu le type rubénien comme dans les deux *Saintes familles* (*), ou de le rendre quelquefois avec banalité, le graveur y atteint, en fait de coloris et surtout de ce clair-obscur si difficile à découvrir dans la peinture chatoyante du maître, à des limites si extrêmes des ressources du burin qu'on comprend que Rubens ne se soit pas arrêté à ce défaut. Au surplus, Schelderic était bien vite entré dans la production d'œuvres du plus grand style : la *Chute de Saint Paul sur le chemin de Damas* (*), la *Chasse au Lion* (**), qui efface les chasses de Soutman d'après Rubens, le *Couronnement d'épines* (*), la *Sainte Famille*, la *Mater Dolorosa* (**), le *Silène ivre et les Bacchantes*

(*) N°s 201 et 202.

(*) N° 203.
(**) N° 204.

(*) N° 207.
(**) N° 209.



LE COURONNEMENT D'ÉPINES.

S. A BOLSWERT, D'APRÈS A. VAN DYCK.

GRAVURE AU BURIN. FRAGMENT LÉGÈREMENT RÉDUIT

(*) N° 210
(**) N° 211

Bacchantes (*), le *Christ à l'éponge* (**) d'après Van Dyck, son *Massacre des Innocents* et sa *Pêche miraculeuse* d'après Rubens et enfin son *Entrée à Gand de l'Archiduc Léopold-Guillaume,* d'après Er. Quellin, se succèdent dans un métier libre de toute formule, où un fondu pittoresque donnant une valeur nouvelle à la distribution de la lumière a pris définitivement la place de l'ancien cerné des contours. Certaines de ces œuvres sont aussi proches de la réalisation picturale que peut y arriver le burin.

Contrairement à ses habitudes Rubens semble s'être peu occupé de tous ces travaux. Son attitude d'ailleurs se justifie. Il en est qui sont universellement reconnus comme des chefs-d'œuvre : tels sont mêmes l'*Annonciation à la Vierge* et les cinq grands *Paysages* (*), œuvres grandioses, s'il en fut, qui furent gravées après sa mort.

(*) Salle des Paysanneries n° 754 à 759.

C'est un moment extraordinaire dans l'histoire de la gravure que ces quelques années de 1631 à 1635. Rubens entouré de Pontius, de Vorsterman et des Bolswert, voit s'accumuler les chefs-d'œuvre du burin dans une formule toujours vivante et toujours en évolution. Ces exemples transforment les anciennes vocations, la manière de Corneille Galle le père et de Théodore Galle qui gravent, d'après lui, surtout des frontispices et des illustrations de livre pour la librairie de Moretus Plantin, leur beau-frère, s'en ressent; Nicolas Lauwers lui-même qui se rattache complètement à l'ancienne école anversoise, dessine avec moins de faiblesse, et malgré sa vulgarité finit par donner à son burin du moëlleux et de la transparence, au point que son ami Bolswert passe pour avoir touché à sa planche du *Christ montré au peuple;* Nicolas Ryckmans qui imite Vorsterman dans le maniement du burin montre d'incontestables qualités d'effet malgré son insuffisance de dessin.

Ces travaux provoquent aussi de nouvelles vocations et pendant dix ans l'école de gravure d'Anvers brille de tout son éclat. Tandis que depuis longtemps à l'étranger des copistes tentés, malgré tous les privilèges obtenus par Rubens, par le succès des épreuves qui y sont parvenues, copient les estampes anversoises avec entrain et que partout leur manière influence les graveurs, des burinistes anversois commencent à porter le métier rubénien en Italie et en France.

Pierre de Bailliu, passé maître dès l'âge de 17 ans, en 1630, avait fait un séjour en Italie où il avait travaillé avec Corn. Bloemaert et Claude Mellan, puis il était revenu travailler vers 1635, à Anvers, dans une manière fort proche des Bolswert, de Pontius et de Vorsterman. L'une de ses meilleures planches fut un *Renaud et Armide* (*), d'après Van Dyck, dans un métier correct et très coloré.

Pierre de Jode, le jeune, de son côté, s'établit plusieurs années à Paris. Il eût marché à l'égal de Pontius, son aîné de trois ans à peine, s'il eût eu la chance de se former à l'enseignement de Rubens. La meilleure planche qu'il grave du vivant du peintre semble être la *Vénus naissant des eaux* (*), d'une perfection de modelé trahissant le bas relief en ivoire de la fameuse salière exécutée à ce moment chez Rubens, par le jeune Lucas Fayd'herbe.

(*) N° 218.

En ce moment

En ce moment aussi Pontius, Vorsterman, Bolswert, arrivés à la maturité de leur talent, entreprennent des travaux de leur propre initiative et collaborent à l'*Iconographie* de Van Dyck.

Rubens prépare alors toute une génération nouvelle de jeunes graveurs.

Il est à supposer que Rubens dans les dernières années de sa vie conservait toujours l'avis exprimé autrefois dans ses lettres à P. van Veen, qu'il était préférable de tenir chez soi un jeune graveur bien intentionné que de recourir à des hommes de valeur déjà célèbres. C'est sans doute cette raison qui explique que Rubens semble avoir abandonné Pontius et Bolswert d'un âge trop indocile, et trop indépendants dans leur gloire, pour s'adresser à deux graveurs d'une génération plus récente, l'un Marin Robin, l'élève anglais de Vorsterman, d'un burin léger expressif et distingué, l'autre, Hans Witdoeck, formé pendant un an et demi par le même maître.

Witdoeck, pour avoir travaillé ensuite avec Corneille Schut qui pratiquait l'eau-forte, n'en était pas moins un graveur imparfait en comparaison de Pontius et de Bolswert; son adresse et sa vigueur sont en effet plus à vanter que sa correction de style. Et pourtant, après l'avoir employé, Rubens l'avait prisé assez haut pour qu'en 1637, vieilli et goutteux, il s'astreignit à lui dessiner des modèles et à en retoucher les épreuves. Et le graveur était expéditif. L'une des œuvres exposées à l'Art Ancien pour caractériser la manière de Witdoeck, l'*Erection en Croix* (*), faisait partie d'une série de sept estampes gravée dans la seule année 1638. Cette gravure, l'une des plus grandes exécutées d'après le maître de son vivant, avec l'admirable *Pêche Miraculeuse,* de Bolswert (*), avait été annoncée depuis dix-huit ans par Rubens, quand elle parut. Un tel retard joint à la faveur subite dont jouit Witdoeck, montre assez que le grand peintre n'en avait différé la gravure que parce qu'il n'avait jamais trouvé sous sa main le tempérament nécessaire. Et, en effet, dans ce travail si longtemps retardé, les yeux modernes découvrent plus facilement ce qui le séduisit: un certain mépris de la perfection inutile de la forme pour la recherche d'un pittoresque largement décoratif, et procédant par masse, un amour de la couleur interne cherchant des oppositions piquantes de lumière jusqu'à les accrocher avec esprit dans des ombres violentes. Ce sens du pittoresque décoratif, sans doute, ne s'accompagnait pas d'une correction de métier comparable à celle des graveurs précédents. Elles montrent combien Rubens, attentif à tout progrès, continuait à favoriser toute évolution judicieuse du burin. Elles correspondent d'ailleurs avec la phase finale de la carrière picturale du maître anversois. Abandonnant la politique au moment où il en avait dominé les sommets, Rubens s'était remis à son travail ordinaire plus assidûment qu'il ne l'avait fait depuis 1627. Pour le 17 avril 1635, il avait dû entreprendre la direction et assurer l'exécution des Arcs de triomphe et des peintures décoratives pour l'entrée de Ferdinand à Anvers. La pratique un peu spéciale d'un tel travail,

(*) N° 216.

(*) N° 213.



LE CHRIST AU TOMBEAU.

PAUL PONTIUS D'APRÈS ANT. VAN DYCK.

GRAVURE AU BURIN. FRAGMENT, LÉGÈREMENT RÉDUIT.

travail, cette préoccupation du plus grand éclat à donner par une judicieuse coloration, cette verve de composition, cet entrain de facture un peu grosse et sommaire, qui sacrifie la justesse de dessin et même de modèle, avaient certainement laissé des traces dans la manière du maître. Les travaux de décoration demandés bientôt pour le pavillon de chasse de Torre della Parada par le roi d'Espagne, n'avaient pu que les maintenir et on y remarque en effet dans les formes le même flottement de dessin, la même préoccupation de la silhouette pittoresque, unie au même entrain et aux mêmes contrastes que dans les estampes de Witdoeck dans l'*Elévation en Croix* comme dans le *Repas d'Emmaüs,* (*) et dans la *Mise au Tombeau* (*).

(*) N° 215.
(*) N° 217.

Deux autres buristes de cette nouvelle génération pratiquèrent ces mêmes effets grandioses et décoratifs. L'un, Corn. van Cauckerken d'Anvers, âgé de quatorze ans à la mort de Rubens, inscrit comme maître à la Gilde d'Anvers, en 1660, après avoir travaillé à Bruges, produisit un *Christ mort soutenu par les Anges* (*) qui, n'était les dates, pourrait le faire croire travaillant directement sous l'inspiration du maître. L'autre, Conrad Lauwers, le fils de Nicolas, grava d'après Rubens la vigoureuse estampe du *Prophète Elie et l'Ange* (*) où l'on prétend retrouver des traces du burin viril de Bolswert malgré les défaillances nombreuses de dessin, et le *Triomphe du St-Sacrément,* dont le Cabinet de l'Etat exposait le cuivre original (*).

(*) N° 224.
(*) N° 221.
(*) N° 231.

Parmi les autres graveurs de cette génération qui devait survivre à Rubens, Pierre de Jode le jeune, et Jacques Neefs marquèrent également ; les deux premiers rappellent Bolswert par l'harmonie des couleurs, et le modèle délicat, malgré un dessin incorrect et sec ; mais le métier refroidi du dernier décèle déjà l'influence de l'école créée à Rome, par Bloemaert, l'ancien maître de Bolswert et qui se propageait en France. Jacques Neefs, probablement élève de Marin Robin, admis à la maîtrise en 1632, grava entre 1637 et 1639 le *Martyre de St-Thomas* de Rubens, qui en retoucha une épreuve conservée au Cabinet de Paris ; mais il fut surtout le graveur de Gérard Seghers. En comparant aux estampes voisines ses portraits de l'Iconographie de Van Dyck, son *Martin Ryckaert* (*), sa *Marguerite de Barlemont* et ses *Bergers galants* (**), on peut juger combien son burin est inférieur en couleur, en force et en vie à celui de ses confrères.

(*) N° ...
(**) N° 222.

Cette évolution du burin rubénien, entreprise sous les auspices du maître tout à la fin de sa carrière, a quelque chose d'émouvant. On dirait que le maître, sentant que la puissance même de son génie avait préparé le vide que sa mort devait laisser dans la gravure flamande après en avoir épuisé à son profit les forces vives, cherchait à en renouveler la source. Depuis longtemps la correction de dessin chez les graveurs rubéniens ne reposait que sur les modèles donnés par les peintres ; les buristes oubliaient de plus en plus cet enseignement dans la formation de leurs nouveaux élèves. La force du burin dépouillée de la science du dessin

rappelait

rappelait l'état de la gravure anversoise avant Rubens, mais le sentiment rubénien de la couleur et du clair-obscur dominait tout. La formule décorative nouvelle pouvait s'en accomoder sans dommage et produire une nouvelle évolution. C'était mettre davantage en relief le caractère et la force d'expression au dépens de la correction de la forme et de la perfection du métier.

C'est ce qui permit à l'atelier de Nicolas Lauwers, peu brillant au temps même de Rubens si ce n'est pas l'édition des planches de Bolswert, de prendre un éclat plus vif. Outre Conrad Lauwers, on en voit encore sortir Henri Snyers, reçu à la maîtrise l'année même de la mort de Rubens; puis Nicolas Pitau, le filleul du vieux Lauwers, admis à la maîtrise en 1654, à la mort de son maître, et qui s'en ira graver brillamment à Paris son compatriote Philippe de Champagne.

Mais Rubens ne pouvait pas remédier au défaut le plus funeste de son école de graveurs: l'habitude dans laquelle se trouvait désormais la gravure de chercher sa raison d'être dans des compositions que ses praticiens n'inventaient plus; de ne plus être l'art original qu'elle avait été au XVI[e] siècle avec Dürer, Lucas de Leyde et Suavius; et d'attendre toujours d'un peintre des modèles préparés et des corrections.

Aussi lorsque Rubens mourut en 1640, le coup fut fatal pour la Belgique. Vorsterman, Pontius, Pièrre de Jode le jeune, Schelte Bolswert continuèrent certes à graver les œuvres du maître dans la tradition qu'il leur avait inculquée, Bolswert notamment continua à produire d'après le maître des chefs-d'œuvre tels que ses *Grands Paysages*, ou son vigoureux serpent d'airain. Mais leurs élèves ne pouvaient vivre perpétuellement de cette tradition. Ne trouvant plus chez les élèves de Rubens des peintres dignes d'être reproduits, ils émigrèrent.

Ce serait ici l'occasion d'examiner si les vues de Rubens sur la gravure étaient ou n'étaient pas conformes à l'essence même de cet art; en un mot, d'étudier jusqu'à quel degré il est légitime de subordonner le graveur au peintre.

Il me suffira de faire remarquer trois faits pour résoudre cette question.

Tout d'abord, c'est que les plus grands artistes d'entre les graveurs ont toujours été ceux qui gravaient leur propres compositions et que les premiers les Dürer, les Schöngauer, les Lucas de Leyde étaient des peintres.

Le second fait à remarquer c'est que le moyen terme employé avant Rubens, la traduction d'une peinture dans laquelle le graveur substitue son sentiment propre et sa façon de voir à celle du créateur du tableau qu'il prend comme prétexte, ce travail est surtout dangereux pour le graveur lui-même, si celui-ci n'a pas la précaution de développer parallèlement sa propre personnalité en des œuvres originales. Tout artiste qui ne retrempe ni son esprit, ni son métier au contact de la nature risque, en effet, de ne pratiquer son art que machinalement. Et c'est vis-à-vis d'œuvres de tels graveurs que semblent alors triompher les reproductions

plus au moins



PAYSAGE A L'ARC-EN-CIEL.

S. A BOLSWERT, D'APRÈS P.-P. RUBENS. GRAVURE AU BURIN, FRAGMENT LÉGÈREMENT RÉDUIT.

plus ou moins exactes que nous donne maintenant la photographie. En troisième lieu, pour qu'un graveur soit capable de traduire la peinture d'un autre artiste avec le soin et l'abnégation nécessaire, il faut une disposition spéciale, une correspondance intime de sentiment avec l'auteur du prototype, correspondance qui des deux artistes n'en fasse plus qu'un ; c'est encore là en somme de la gravure originale, le graveur étant alors à ce point identifié avec le peintre que sa personnalité propre disparaît.

C'est ce que Rubens cherchait et à quoi il est parvenu : de même qu'il avait formé des élèves peintres, capables de faire d'après ses esquisses du Rubens en peinture, de même il avait formé des graveurs faisant du Rubens en gravure. Pour y arriver, loin de leur mettre sous les yeux ses tableaux comme modèles directs, il leur en fournissait des traductions toutes faites en blanc et noir dans lesquels la composition même se trouvait modifiée selon les nécessités de cette transposition ; il surveillait ensuite leurs travaux et on a conservé des épreuves corrigées de sa propre main à l'encre de chine.

Ces corrections ne concernaient que l'effet : lorsque Rubens entreprit de se former ses propres graveurs, il ne s'occupa nullement de leur technique que tous possédaient déjà suffisamment avant d'entrer à son service. Rubens n'était pas graveur : aussi n'a-t-il pu enrichir lui-même la gravure au burin de formules nouvelles. Et c'est parce qu'il ne regardait le métier de la taille que comme un moyen et non un but qu'il obligea ses graveurs à abandonner la virtuosité de Goltzius ; c'est pour cela aussi que parmi ceux-ci le métier est si divers que le seul caractère qui leur soit commun, on l'aura remarqué, c'est la simplicité et l'absence de toute manière dans la taille, la force du modelé et l'utilisation de toute la gamme des tons allant du noir opaque au blanc pur.

Malheureusement ce système de collaboration intime imaginé par Rubens a le grave inconvénient d'ôter toute initiative au graveur. En fournissant ainsi à ceux qui sont censés ses traducteurs de travail du dessin tout préparé, Rubens avait énervé leur talent à plus d'un endroit.

La disparition de l'Ecole à la mort du maître et la décadence rapide de la gravure aux Pays-Bas qui suivit immédiatement en sont une preuve frappante : Rubens avait condamné son école en l'obligeant à vivre par lui seul. Sa puissance même de génie avait préparé le vide que sa mort devait laisser : créée pour rendre les pages magistrales du maître, l'école disparaissait avec lui. La pleïade de graveurs dont le génial artiste s'était emparé, avait en vingt ans épuisé à son profit toutes les formules dont l'école semblait fournie pour un siècle.

Pour la gravure, le progrès ne pouvait naître désormais que d'un idéal nouveau qui ne correspondait pas à la nature flamande. A la force devait se substituer la richesse, la pompe majestueuse. D'autres voies furent frayées en effet et les principes issus de l'enseignement de Rubens germèrent au loin.

En Angleterre, où n'existait aucune école de graveurs, l'école Rubénienne eut plusieurs adeptes qui s'étaient formés à l'étranger comme les autres graveurs

autres graveurs anglais. Outre Marinus Robin, qui se fixa à Anvers où il devint le graveur de Jordaens, il faut citer Faithorne, un élève du français Nanteuil, qui recherche la couleur par l'étude de la gravure flamande et copie le *Chariot embourbé* de Bolswert, d'après Rubens; Payne qui rappelle très fréquemment également Bolswert et grave un *Parocelse* sur un dessin de Rubens. Robert Preater, qui grave le *Daniel dans la fosse au lion* dans la manière de Soutman.

La gravure anglaise vécut ainsi sous l'influence flamande jusqu'au jour où elle s'adonna complètement à la gravure en manière noire.

En Hollande, Soutman, rentré à Haerlem depuis 1628, avait mieux adapté à ses initiatives personnelles les leçons que lui avaient laissées Rubens; ses élèves Suyderhoef et Van Sompel l'avaient suivi et ce dernier avait notamment pu traduire avec bonheur dans un métier dépassant celui de son maître les nus des *Filles de Cécrops découvrant Erichtonius dans sa corbeille* (*). D'autre part, l'école des burinistes s'y releva du prestige de la gravure originale avec Corneille Visscher qui reproduit d'ailleurs avec couleur et esprit les Teniers, les Brauwer et les Ostade.

(*) N° 226.

L'Allemagne protestante était restée fermée à la diffusion des sujets religieux, les seuls qui avaient été gravés d'après Rubens de son vivant. Seul Pierre Isselburg, de Cologne, un élève que Crispin de Passe y avait sans doute laissé, grave d'après le maître une suite du *Christ et des Apôtres*, et une copie du *Vladislas de Pologne*, de Pontius.

Ce fut en France que la formule rubénienne semée dans un terrain plus favorable se propagea avec plus de fécondité dans une évolution nouvelle.

Avant l'arrivée des Belges à Paris, Ragot avait déjà copié les principales planches d'après Rubens, et Pierre Daret *La Vierge et l'Enfant*, de Bolswert. La dynastie des Audran, formée à l'école de Corn. Cort, y avait aussi produit des œuvres vastes, colorées, mais froides sous l'influence de Lebrun, l'imitateur de Rubens; et en 1631, les deux Pierre de Jode y avaient déjà travaillé.

Quatre Anversois y émigrèrent après la mort de Rubens : Nicolas Pitau, l'élève de Corn. Galle et de Nic. Lauwers, qui va y graver les œuvres de *Phil. de Champagne* (*), Gérard Edelinck, un autre élève de C. Galle; Pierre van Schuppen, le graveur du *St Sébastien* (*) de Van Dyck; Corn. Vermeulen, élève de la dynastie des Mallery, le graveur de l'élégant portrait de *Marie-Louise de Tassis* (*), d'après Van Dyck. Tous apportaient la couleur, le pittoresque et la force de Rubens, la grâce et l'élégance de Van Dyck, et de même que le Liégeois Michel Natalis, dans son *Jésus chez le Pharisien* (*), d'après Rubens, communiquaient à Antoine Masson, à Nanteuil et à la dynastie de Drevet, la puissance rubénienne de leurs ensembles, tout en finissant eux-mêmes par se ressentir de l'atmosphère française. Edelinck, notamment, en appliquant les tailles de la première manière de Vorsterman aux draperies et aux soies affectionnées par le peintre Rigaud, se montrait le beau graveur traducteur par excellence et

(*) N° 228.
(*) N° 225.
(*) N° 227.
(*) N° 230.



EAU-FORTE ORIGINALE DE P.-P. RUBENS. Ste CATHERINE. REPRISE AU BURIN PAR LUC. VORSTERMAN (?)



LE JARDIN D'AMOUR.

CHRISTOPHE JEGHER, D'APRÈS P.-P. RUBENS. GRAVURE SUR BOIS, FRAGMENT LÉGÈREMENT RÉDUIT.

excellence et Nanteuil devenu son oncle par alliance lui empruntait bientôt son travail varié, ses contrastes de lumière et ses fonds sans pouvoir arriver à sa force de coloris. Il fut ainsi l'initiateur des beaux portraitistes qui furent la gloire de l'école française du burin, les Drevet, Daublé, etc., qui développèrent sa manière colorée et majestueuse bien avant dans le XVIII[e] siècle. D'autre part, l'influence rubénienne fut telle, à cette époque encore, que l'on vit Pierre Landry publier la *Cène* de Rubens, copiée de Bolswert, par Pierre Devaulx et agrandie jusque près de quatre mètres de superficie (*).

(*) Cadre XVII, n° 231.

R. VAN BASTELAER.

Les Monuments de Bruges

PAR un revirement, dont les causes résident peut-être dans les outrances modernes et dans le tumulte que provoque la multiplicité des théories nouvelles, à peine écloses et déjà surannées, nous assistons, à une renaissance du goût en faveur de la conservation des monuments de l'ancienne architecture.

Ce mouvement ne nous est point exclusivement propre, mais il trouve certainement en notre pays son expression la plus complète. Son ampleur s'étend, avec une force plus ou moins intense selon les circonstances et les lieux, dans les diverses contrées où l'art de l'architecture revêtit un caractère autochtone inspiré par les éléments intellectuels ou matériels régissant la vie locale. Les diversités d'applications de motifs d'architecture, si variables de commune à commune, sont peut-être plus appréciables en Flandre qu'en d'autres pays. Partout dans nos villes flamandes règne, dans la conception des façades un système constructif ou ornemental différent. Le désir, le besoin d'indépendance politique de notre race, qui, si souvent, provoqua des luttes entre le prince et le peuple, semble se refléter jusque dans le paisible domaine de l'art.

L'esprit de clocher, maintes fois ridiculisé, la plus douce et la plus délicate forme de patriotisme, fit éclore des créations architecturales qui resteront comme les témoins de la conscience artistique de la Flandre.

La conscience, ce secret de la vie, cet insaisissable sentiment qui engendre les héros et les martyrs, cette intuition dans laquelle résident les causes de notre grandeur passée, et, ne craignons point d'ajouter, à laquelle nous devrons nos gloires futures. La conscience, ce mystérieux atome contre lequel viennent se briser toutes les forces, c'est dans le domaine esthétique l'expression la plus intense de l'esprit national, c'est elle qui dicte aux hommes cette loi de suprême douceur : l'amour de son pays. Cette loi de la conscience est si dominante dans l'esprit de la masse que les pays qui, sous la pression d'un prince ou par l'effet d'un engouement temporaire, ont pratiqué les enseignements d'un art étranger à leurs

mœurs ou à

mœurs ou à leurs coutumes, ne sont point parvenus à créer un ensemble de formes, de lignes ou de couleurs possédant le pouvoir d'intéresser.

En Flandre, nous fûmes tôt en possession d'un code architectural. A Bruges principalement l'art de bâtir affecta une originalité, une variété et une élégance caractéristique.

Les monuments qui ont survécu aux assauts des hommes ou aux efforts du temps en témoignent éloquemment. Mais, hélas! que de joyaux perdus, de créations détruites, d'œuvres mortes, de monuments à peine reconnaissables sous le linceuil de constructions parasites dont une époque d'énervement du goût les a revêtus.

Mais lentement l'esprit public se réveille. Le souci de conservation, d'admiration dont semblaient jouir uniquement jusqu'ici les grands monuments d'architecture s'est étendu aux conceptions de l'architecture privée.

Aujourd'hui la disparition d'une vieille façade provoque un mouvement de protestation, de révolte, qui trouve écho, même dans ces masses que l'on se plaisait à croire indifférentes ou réfractaires aux manifestations de l'esprit national. L'opinion s'affirme forte et convaincante, le courant est devenu si manifeste que ce qui semblait hier encore chimérique et illusoire est devenu réalité. Le pouvoir central ne se désintéresse plus de la conservation des monuments d'architecture privée.

Au côté ouest de la Grand'Place de Bruges, s'érigeait une façade de style Louis XIV. Les spécimens de l'architecture française du XVIII[e] siècle se réduisent à deux en notre ville. Cette façade offre non seulement un caractère artistique, mais constitue une rareté dans l'ensemble monumental de la cité. La démolition de ce pignon pour cause d'incorporation à une autre propriété était décidée. Les « Amis de Bruges » se rendirent tôt compte de l'appauvrissement monumental qui allait en résulter, d'autant plus que l'aliénation du monument était négociée pour la Hollande. Des démarches furent entreprises par la Société et à l'intervention aussi dévouée que chaleureuse de M. le Baron Ruzette, Gouverneur de la Province, M. Van de Vyvere, ministre des Travaux publics, décida l'acquisition de la façade qui sera réédifiée proche la Grand'Place, et servira pour la conciergerie du nouvel Hôtel du Gouverneur. Mais après les réalités consolantes du présent, des espoirs plus grandioses viennent stimuler les défenseurs de nos vieilles villes.

L'Administration des Postes et Télégraphes acquit à Bruges une vaste propriété, monument civil de premier ordre, destinée à abriter ses bureaux. Le moment semble propice pour obtenir la résurrection de cet édifice que le temps a rendu méconnaissable. Le Comité provincial des monuments de la Flandre occidentale fut saisi de la question (*) et adopta chaleureusement et complètement les conclusions du rapport. Aujourd'hui nous avons le ferme et brillant espoir de voir restaurer et resplendir à nouveau dans notre antique cité ce logis fameux entre tous. Ces considérations nous ont incités à publier l'étude aussi documentée qu'intéressante de M. le Chanoine Duclos sur cet Hôtel des Sept Tours, qui fut une des merveilles de Bruges.

(*) Vœu déposé en séance du 26 Juin 1911 par MM. le Chanoine Ad. Duclos et C. Tulpinck.

C. TULPINCK.

L'Hotel des VII Tours

A BRUGES, RUE HAUTE

Notes en vue de sa restauration

SANDERUS, dans sa *Flandra Illustrata,* s'appuyant sur la tradition, attribue la construction de l'Hôtel dit des *Sept Tours,* à Wouter Bonin van den Gapere, l'un des hommes importants à Bruges, au commencement du XIVe siècle, comme le prouvent nos archives.

Sa construction, d'après les données comparatives au moyen desquelles nous avons établi la chronologie de l'architecture brugeoise (*), doit dater des environs de 1320, époque assignée par la tradition.

Les recherches faites sur la façade, en 1909, et l'étude des matériaux employés — couleur et dimension des briques — corroborent cette conjecture.

Des cordons traversent la façade et portent les fenêtres; d'autres prolongent les linteaux supérieurs des fenêtres, à travers les maçonneries. Cette disposition est romane. On la trouve à Bruges, entre autres, à une façade de l'hôpital Saint-Jean, construite en 1289-91 (*). Ces cordons ne commencent à disparaître à Bruges que vers 1379 (*), quand apparaît la travée de fenêtres superposées, qui fait dominer la ligne perpendiculaire et caractérise l'art brugeois gothique des façades. La ligne horizontale ne réapparaît que vers 1628 (*), par des cordons en saillie, qui, plus tard et jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, se présenteront comme linteaux coupant les maçonneries, à la hauteur des seuils des fenêtres, des croix de meneau et du linteau supérieur des jours; mais ne feront plus relief sur la maçonnerie.

D'après un texte, qui remonte aux environs de l'an 1500, cette maison s'était appelée *ten Sceiptale* (*) : on l'appelait aussi, depuis la seconde moitié du XVIe siècle, *het Huis* ou *het Hof van Male* (*); non parce qu'elle avait été habitée par le Comte de Flandre, comme on l'a dit par erreur, mais parce que Juan Lopez Gallo, son propriétaire, avait acheté, en 1558, la Seigneurie et le Parc de Male (*). Ce Juan Lopez Gallo était un marchand de marque,

(*) Voir mon *Bruges, histoire et Souvenirs*, p. 308 et suiv.

(*) Voir mon *Art des façades à Bruges*, pl. IV.

(*) Hôtel de Ville. Voir *Bruges, hist.*, précité, p. 347.

(*) Voir *Bruges, histoire et Souvenirs*, p. 362.

(*) Archives de Bruges. Cf. *Ann. soc. d'Emul.*, de Bruges, XLIII, 99.

(*) Ibid., p. 99.

(*) Gilliodts, *Coutume du Bourg de Bruges*, I, 97.

chand de marque, de la nation espagnole (*), qui quitta Bruges au temps des troubles causés par les Gueux (*).

Avant Lopez, un autre marchand espagnol, fort influent, avait habité cet hôtel. C'était Gomez de Sorie (*), qui y avait reçu l'ambassade d'Espagne venue pour conclure le mariage de Marguerite d'Autriche avec Jean, infant d'Espagne. Il y hébergea aussi Albert, duc de Saxe, et y mourut le 8 juin 1497.

Le nom *Huis met den zeven Torren* semble s'être introduit au XVIe siècle (*). C'est un nom populaire, qu'elle dut à son aspect.

(*) Cf. GILLIODTS, *Cartulaire de l'Etaple de Bruges*, IV, 590-591; DUSSART, *Fragments de Rombout de Doppere*, 66.

(*) ZEGHER VAN MALE, *Lamentatie*, 90.

(*) DUSSART, l. c.; Cf. GILLIODTS, *Inv. des Arch. de Bruges*, VI, 329, 388, 398, 398; GILLIODTS, *Cartul. du Consulat d'Espagne*, 181, 183, 538. GAILL., *Inscr. funér. S. Donat.*, 184.

(*) GILL., *Invent. des Archives de Bruges, Introd.*, 490, 485.

La Maison des VII Tours était réputée une des merveilles de Bruges. Aussi, quand fut peint, vers l'an 1600, le tableau intitulé *Septem admirationes civitatis brvgensis,* qui est attribué à Pierre Claeissins, le jeune, et qui appartient à Monsieur Alfred de Man, le peintre y représenta : 1. Les Halles avec le Beffroi ; 2. *La Waterhalle* ou Nouvelle Halle ; 3. La Tour de Notre-Dame ; 4. L'Hôtel des Orientaux ou des Marchands de la Hanse teutonique ; 5. L'Hôtel des VII Tours ; 6. La *Poortersloge* avec le Tonlieu du pont St-Jean ; 7. (sur l'avant-plan) le Château d'eau.

Au commencement du XVIIIe siècle, un brugeois très érudit, le curé Van Male, avait souvent contemplé l'Hôtel des VII Tours, encore que déchu de son ancienne splendeur, mais avant la démolition (1717) des tourelles et le remaniement des façades. Il dit que cet Hôtel était, de toutes les maisons de Bruges (*), la construction la plus remarquable *(aensienelickste),* après la Cour du Prince.

(*) Bibl de Bruges, Ms. n° 432, fol. 5 verso (1723).

Pour l'intelligence des notes suivantes, disons que le n° 4 de la rue Haute s'appelait anciennement *Casselberg.* Cette maison fut construite sur une partie du terrain de la maison suivante. En allant vers l'Est, le n° 6 est la *Maison des VII Tours,* dont la partie orientale, plus basse, et comprenant la porte, s'appelait de *Fransche Schilt.* Cette dernière propriété était déjà incorporée avant 1562 à la Maison des VII Tours (*), et elle est représentée telle qu'elle était alors, sur nos documents A et B. La dernière maison, sur l'alignement brisé, s'appelait *Calis*, du nom flamand de la ville de Calais. Cette maison fut réunie avec l'Hôtel des Sept Tours, en 1654 (*).

L'histoire de la construction de la double propriété qui nous occupe *(les Sept Tours* et le *Fransche Schilt),* peut s'établir comme suit :

1. Construction en pierre bleue de Tournai et en grosses mouffes du XIVe siècle (de 0.31 sur 0.08 à 0.085), en style tournaisien très accentué, vers 1320, de l'immeuble principal, couronné de sept tours ;

2. Construction en briques, plus récentes, mais avant 1400, du *Fransche Schilt*, où la travée n'apparaît pas, mais où les tympans inférieurs étaient ornés d'un trilobe, construit sans doute en arêtes, appareillées concentriquement à l'encadrement (*) ;

3. Remaniements

(*) *Ann. Soc. d'Emul.*, XLIII, 99, note 3. Le texte cité par VERSCHELDE, *Etude sur les rues et les maisons de Bruges*, p. 111 ; (extrait des Arch. de N-D), prouve que cette jonction est antérieure au XVIIe siècle et s'est faite avant 1562.

(*) *Ann. Soc. d'Emul.*, XLIII, 99, note 3.

(*) *Bruges, hist. et souvenirs*, p. 358.

3. Remaniements probables, vers la fin du XVe siècle, dont on ne peut guère se rendre compte; et qui manque d'importance au point de vue de la restauration;

4. Vers 1550, construction des deux portes de la façade, l'une au côté ouest de *Zeven Torren*, l'autre dans l'ancien *Franschen Schilt;* retaille des ébrasements des fenêtres, d'après la moulure dégagée en 1909, qui indique le milieu du XVIe siècle de l'art brugeois (*); remaniements au *Fransche Schilt.*

(*) AD. DUCLOS, *L'art des façades à Bruges*, pl. VII B. n° 22.

5. Entre 1562 et 1640, renouvellement de la toiture du *Fransche Schilt*, construction du tuyau de cheminée double et des créneaux abritant la gouttière de cette maison. La lucarne date aussi, sans doute, de cette époque; elle peut avoir été renouvelée.

6. Vers 1641, projet resté sans suite, de déplacer la porte de l'ancien *Franschen Schilt,* à l'emplacement de la maison *Calis*, et de mettre des fenêtres là où s'était trouvée d'abord la porte en style renaissance. Voir plus loin, l'analyse du document C.

7. En 1717, enlèvement du bahut et des tourelles; nouvelles fenêtres percées en vue de régulariser la façade; retaille des trumeaux et des linteaux supérieurs, pour obtenir des chambranles; suppression des meneaux; construction de la porte cochère actuelle, à l'emplacement de l'une des deux portes du XVIe siècle, et suppression de celle vers le côté du *Casselberg.*

LA RESTAURATION.

Est-il possible de procéder à la restauration, après les travaux de 1717?

Nous avons la conviction qu'il est possible d'aboutir à un excellent résultat.

Nous avons, d'abord, les indications fournies et à fournir par le monument lui-même; nous avons d'excellents documents graphiques; nous avons enfin des constructions apparentées.

I. — Les Indications a fournir par le Monument.

L'étude de la construction elle-même donne de précieuses indications; car la façade, malgré les remaniements, parle de ce qu'elle fut avant la démolition du bahut et des tourelles.

Les recherches faites en 1909 nous fournissent des données catégoriques sur les matériaux employés et sur leur distribution. Nous constatons que la base très haute, sans plinthe en ressaut, mais très irrégulièrement disposée dans les trumeaux, en hauteur, est construite en pierre bleue de Tournai. Nous avons l'indication parfaite de la force des moellons, variant cependant de mesures, à employer dans la restauration, de la taille à leur donner, de l'épaisseur des joints : toutes choses qui aideront puisamment à conserver le cachet de l'époque de la construction.

Ces recherches

Ces recherches nous font voir, tantôt ici, tantôt là, à quelle hauteur se trouvaient les cordons en pierre bleue coupant la façade, et la largeur de ceux-ci. Ces emplacements indiqueront les dimensions, en hauteur, des fenêtres.

Nous constatons l'usage de briques, pour toute la façade, au-dessus de la base. Nous connaissons leur teinte et leurs dimensions : il est très facile d'en faire fabriquer de semblables. Nous voyons l'épaisseur des joints. — Il ne faut pas confondre ces briques avec celles du XVIII[e] siècle, dont il faut faire abstraction, et qui devront disparaître du recouvrement.

Les recherches ont fait voir l'existence des chaînes, improprement dites « rustiques », aux deux lignes extrêmes de l'Hôtel des VII Tours. Nous voyons leur force, leur taille, leur mise en œuvre.

La maison *de Fransche Schilt* est construite en briques différentes, plus petites, d'un ton moins prononcé, qui sont plus récentes. L'on peut s'en procurer, pour la restauration de cette façade. L'on a dégagé un tympan de fenêtre.

Il s'agirait de pousser ces investigations jusqu'au bout, et sur toutes les faces de l'immeuble. Rien de plus absurde que d'entamer une restauration, sans avoir fait dire au monument tout ce qu'il peut révéler. Qu'on cherche donc les tympans, en se guidant d'après le document C; qu'on dégage les faces latérales, qui cachent sans doute des détails anciens. Il faudrait aussi rechercher à l'intérieur du mur de façade, les indications cachées, au sujet des dimensions des baies de fenêtres.

II. — Documents Graphiques.

Document A. 1562. — Croquis du peintre-graveur Marc Gheeraerts, sur sa vue plongeante de la ville de Bruges.

1. Marc Gheeraerts, ayant à dessiner toutes les rues de Bruges, et s'étant acquitté de la charge de dessiner et de graver, entre Juin 1560 et Septembre 1562 (*), on concevra très bien qu'il n'ait pas rendu toujours exactement le nombre de maisons de chaque rue (*), ni le nombre exact de travées de chaque façade. Le fait est certain, en ce qui concerne le nombre des fenêtres du *Casselberg*. L'examen de la gravure fait acquérir la certitude que Marc Gheeraerts a exagéré partout les hauteurs des façades et des tourelles.

(*) Voir les textes d'archives, dans *Rond den Heerd, XVIII*, 211-213.

(*) Par comparaison avec les registres des *Sestendeelen*, commencés en 1579.

Cependant, dans le croquis de la maison des Sept Tours et de celles qui l'accompagnent, il donne exactement tous les immeubles depuis l'impasse jusqu'à la rue de l'Hydromel. Il a cependant, aux VII Tours, omis les fenêtres du second étage, immédiatement sous le bahut à tourelles. Pour le rez-de-chaussée et le premier étage, le nombre et la disposition des fenêtres correspond assez bien avec les indications du document C. Il manque une travée au *Fransche Schilt*.

2. Par contre, le caractère tournaisien de la construction s'affirme, surtout si l'on fait abstraction de l'exagération des hauteurs. Le système des cordons divisant la façade en zones horizontales apparaît clairement.

Les fenêtres

Les fenêtres avec leurs tympans ont le caractère tournaisien très prononcé. Ces deux éléments comparés avec la façade de l'Hôpital, déjà citée (*), font remarquer le caractère commun des deux constructions.

(*) *Art des façades*, pl. IV.

3. L'étage, qui forme bahut, mais sans saillie, est fort bien représenté, avec les sept tourelles en encorbellement. La hauteur des tourelles est exagérée. De plus le graveur a donné la même force aux quatre tourelles d'angle, alors que j'ai la conviction que celle de l'angle Nord-Ouest était plus forte que les trois autres, et qu'elle était d'un autre type (voir documents C et D). L'étage supérieur des tourelles semble être construit sur plan rond, alors que l'étage inférieur, engagé dans le bahut, pourrait sembler octogonal.

4. Ce bahut abritait une toiture en bouclier; il est percé de fenêtres, fermées par des vantaux, donnant dans la gouttière. Ces baies paraîssent être maçonnées à plein cintre.

5. La gravure nous donne des croquis sommaires de deux portes d'entrée, l'une aux Sept Tours, l'autre au *Fransche Schilt*, en style de la renaissance (voir plus haut).

6. Une fenêtre manque au rez-de-chaussée de la maison dite de *Fransche Schilt*.

7. La maison du coin, dite *Calis*, porte un trilobe dans son pignon. Cette façade semble être en bois, ayant peut-être une base en briques.

8. Le mur, dans la rue de l'Hydromel, est percé d'une porte avec mur surélevé. Une élégante tourelle se trouve dans le coin du jardin, près du pont. Elle a le cachet de nos tourelles du XV[e] siècle.

Document B. — *Le tableau des VII merveilles de Bruges*, attribué à Pierre Claeissins, le jeune, décédé en 1623. Pierre Claeissins II faisait partie de la Gilde des peintres, comme maître, depuis 1570. Il en était déjà conseiller en 1571-72, et fut peintre attitré de la ville, de 1581 jusqu'à sa mort.

Ce tableau appartient à M. Alfred de Man (*). *Zeven Torre* se trouve au centre du tableau, avec le *Fransche Schilt*, qui y était déjà incorporé.

(*) Voir la photogravure, dans mon *Bruges, hist. et souvenirs*, p. 33.

1. La vue d'ensemble concorde avec les documents A et C. La façade semble rendue avec plus de soin que sur le croquis A. Cela ne doit guère étonner. Le peintre n'avait à prendre le dessin que de quelques bâtiments; tandis que la tâche de Marc Gheeraerts était autrement étendue : il avait à crayonner toute la ville, en vue de sa gravure panoramique.

2. Quelques détails ne correspondent pas avec A et C. Ainsi nous voyons des meneaux en croix, dans les fenêtres à tympans. Est-ce une fantaisie, ou bien avait-on ajouté ces croix ?

3. Les tourelles sont certainement construites sur un plan en cercle, et ont leur caractère romano-brugeois. Mais leurs dimensions en hauteur semblent exagérées, comme sur le document A. — La tourelle du Nord-Ouest a une forme toute différente de celle des autres; ce que Marc Gheeraerts

Gheeraerts ne donne pas. Les documents C et D nous la présenteront, dans cette forme, mais sans l'exagération en hauteur; et avec un caractère tel que nous ne pourrions croire qu'elle a été reconstruite entre 1562 et la date du tableau des *Sept Merveilles.*

4. Le peintre a donné beaucoup d'importance aux deux portes en style de la renaissance.

DOCUMENT C. Vers 1640. La gravure de l'Hôtel des VII Tours, faite pour l'édition de Blaeu, de la *Flandria Illustrata* de Sanderus, publiée à Cologne (tome I, 1641). La plupart des exemplaires de cette édition ayant péri, ainsi que les cuivres gravés, dans l'incendie de la librairie Blaeu, en 1672, une nouvelle édition de la *Flandria Illustrata* fut donnée à La Haye; et la nouvelle gravure de l'Hôtel, que nous reproduisons en photographie, se trouve au second tome, publié en 1735.

La seconde gravure n'est que la reproduction de la première, sauf changement de l'emplacement de l'inscription et du blason. Elle en diffère surtout par le coup de burin, moins délicat, du second graveur. Mais il n'y a, dans les deux, qu'une seule divergence au point de vue architectural. Dans la gravure primitive, le support du bahut de la grosse tourelle du coin Nord-Ouest est formé d'arcatures de soutien; tandis qu'il est dessiné plutôt en trilobe sur la gravure de 1735. Le premier tracé est incontestablement plus probable. Du reste, en 1735, il y avait dix-huit ans que les tourelles étaient démolies.

1. La gravure de Sanderus est très importante, au point de vue de la restauration. La silhouette générale des deux façades est bien rendue, et donne au document une valeur très objective. Il faut cependant soumettre cette gravure au contrôle critique, au moyen d'autres documents.

La confrontation avec l'état actuel et les résultats des recherches faites en 1909, nous fait voir que, mieux que les autres documents, cette gravure nous donne la proportionnalité des façades.

Tout est précisé. Il ne manque pas même les ancres. Les portes de la cave, au nombre de deux, laissent voir leurs ferronneries et les prises d'air (des cabinets?) sont même indiquées.

Mes réserves tombent sur la forme des tourelles qui garnissent le bahut; et sur certains points plus secondaires, à discuter quand il faudra établir le schema en vue de la restauration.

La gravure donne deux dessins assez soignés, des portes du XVI[e] siècle. On voit que le graveur employé par Sanderus, vers 1640, est venu dessiner sur place, et a tenu à être exact.

2. Il y a cependant une observation très importante à faire, au sujet de cette gravure. La porte à dextre se trouve, dirait-on, dans la rue de l'Hydromel. En tout cas, elle n'occupe pas la place que lui assignent les documents A et B et qu'occupe encore celle qui date de 1717.

Nous savons que vers 1563-67, cette porte se trouvait dans la façade du *Fransche Schilt* (*). C'est là qu'elle fut remplacée par la porte actuelle.

(*) VERSCHELDE, *Etude* citée, p. 111.

D'après la gravure de Sanderus, cette porte occupe l'emplacement de la maison

de la maison *Calis*, qui se trouve, en réalité, sur un alignement brisé. Or, la maison *Calis* n'a été incorporée à l'Hôtel des VII Tours qu'en 1654 (*), donc postérieurement à la gravure faite pour l'édition de 1641 de la *Flandria Illustrata*. Donc il n'est pas probable que la porte ait occupé cet emplacement, avant 1641.

(*) Registres des *Sestendeelen*. Cf. *Ann. Soc. d'Emul.*, XLIII, 99.

Je crois que l'auteur de la gravure s'est séparé ici de la réalité, pour dessiner à l'avance un projet que le propriétaire de l'immeuble allait réaliser, dès qu'il aurait pu acquérir la maison *Calis;* mais qui n'a pas été réalisé après cette acquisition, puisque la porte de 1717 occupe encore l'emplacement de celle du XVIe siècle.

Aussi, remarquez la faute de perspective. La ligne brisée de l'alignement de la rue de l'Hydromel et la ligne d'alignement de la porte semblent ne constituer qu'une seule ligne, alors que l'alignement de la rue de l'Hydromel se trouve en réalité à un angle d'environ 70°, avec l'alignement de la façade de la maison *Calis*.

Après le déplacement de la porte — toujours d'après le projet, resté sans suite —, on aurait pu mettre deux fenêtres à la place occupée d'abord par celle-là. Le graveur de Sanderus les ajoute.

Toute la partie orientale de la gravure de Sanderus jusqu'au bout de l'emplacement de *Calis,* ne représente qu'un projet non exécuté. Mais la muraille crénelée et la porte, dans la rue de l'Hydromel, représentent des réalités; ainsi que la petite tourelle, qui existait déjà en 1562, au coin, près du pont; et à laquelle, entre 1562 et 1640 est venue s'ajouter une petite construction, à toit en bouclier, avec lucarnes et girouettes.

3. A la gravure de Sanderus se ramène une lithographie, datant de 1850, insérée à la p. 66 de la *Revue pittoresque des Monuments qui décoraient autrefois la ville de Bruges,* par J. Gailliard.

Je ne puis attribuer aucune valeur documentaire aux gravures de cet ouvrage. Elles sont faites, soit d'après Sanderus, comme celle qui nous occupe; soit d'après des dessins forts importants, contenus dans deux portefeuilles de la Bibliothèque de la ville de Bruges. Mais quelle que soit la source, ces lithographies sont faites avec une inattention déconcertante.

Pour ce qui concerne notre monument, le dessinateur a ajouté des trilobes dans toutes les fenêtres à tympan de l'Hôtel des VII Tours proprement dit : ce qui ne le rajeunit pas peu. En plusieurs endroits, la grille saillante ou cabaust a été omise. Mais le graveur a mis tout son soin à copier les portes du XVIe siècle; et il a même suivi l'erreur de perspective de son modèle.

Document D. — Vers l'an 1700. Vue du Bourg de Bruges, tableau antérieur à la démolition, en 1717, des tourelles de notre monument. Photogravure du tableau, appartenant à la Société Archéologique (Musée de Gruuthuuse) dans mon livre *Bruges, histoire et Souvenirs,* p. 135.

Ce tableau est peint avec un grand souci de l'exactitude.

Au-dessus du corps de la toiture du bâtiment le plus septentrional du

Franc de Bruges,

Franc de Bruges, et au delà de la porte orientale du Bourg, l'un et l'autre démolis en 1722, on aperçoit, dans une demi-teinte, la partie supérieure du bahut et les tourelles de notre monument.

Ces tourelles ont une tout autre proportion que celle que leur attribuent les documents A, B et C. Elles sont construites sur section ronde. Leur ornementation rappelle fort bien le goût pour le roman de nos maçons du XIVe siècle. On voit clairement que la tourelle du Nord-Ouest est plus forte que celles des autres coins, lesquelles elles-mêmes sont plus grosses que les tourelles intermédiaires, posées aux deux façades. Des arcatures décoratives ornent leur maçonnerie.

La tourelle du coin Nord-Ouest est couronnée d'un bahut, lequel porte un étage à frontons. Cette partie supérieure est presque semblable à celle du document C.

Le corps supérieur du bâtiment, ou bahut, semble être orné d'arcades en plein cintre. Mais ici, le peintre peut avoir été trompé par la distance : il se trouvait à l'Ouest du Bourg, à 160 m. de l'Hôtel, dont il donnait la partie supérieure; et les bahuts à petites arcatures aveugles étaient très en usage au XVIIe siècle (*).

(*) Exemple à la base du pignon de la maison au coin Sud-Ouest de la rue de l'Ane aveugle, qui est de 1614.

⁂ Une autre vue ancienne de Bourg, peinte vers 1715, représente les tourelles de notre *Hôtel des VII Tours,* dans les mêmes formes qu'elles ont sur le document D. Ce tableau vient attester l'exactitude du premier.

⁂ Un troisième tableau, faisant partie du legs de Mme Legrand-Wautelée (Gruuthuuse, ancien Hôtel Arents de Beerteghem), donne les tourelles dans les mêmes silhouettes; mais la peinture est trop flasque pour en permettre l'étude.

III. — Constructions Apparentées.

Le style des monuments civils, en vigueur à Bruges vers 1320, n'était pas encore ce que nous appelons l'art brugeois des façades. Ce n'est que dans la seconde moitié du XIVe siècle, et surtout pendant le premier quart du XVe, que nos maçons et nos tailleurs de pierres se dégagent du style tournaisien. Comme les façades de l'époque de notre monument sont devenues introuvables à Bruges, il faudra bien que nous cherchions les éléments à utiliser, dans des façades dont nous avons le dessin.

Tout d'abord l'examen des maisons tournaisiennes sera de grande utilité à l'architecte restaurateur. Il pourra recourir à l'ouvrage de M. Soil de Morialmé, *L'habitation tournaisienne du XIe au XVIIIe siècle,* première partie (*). Il pourra trouver des renseignements dans la dissertation de M. L. Cloquet, *Les Maisons anciennes de Belgique*, Gand, Van Dosselaere, 1907 (*). En comparant les gravures citées avec nos documents graphiques, il sera possible de se rendre compte de la différence entre les façades tournaisiennes du XIIe siècle, et le style tournaisien suivi au commencement du XIVe siècle, à Bruges.

(*) Voir surtout aux pages 45, 47, 49, 51, 56, 59.

(*) Voir aux pages 48-50, et la fenêtre, p. 51.

Nous pourrons nous rendre compte des nuances de « notre » style tournaisien

tournaisien civil, vers la fin du XIII[e] siècle, en étudiant les grandes façades de l'Hôpital S[t]-Jean, construites en 1289-91. Voir la façade orientale du bâtiment longeant la Reie (*); voir aussi la façade occidentale, qui y correspond; voir encore la façade occidentale du bâtiment où se trouve l'église. Dans cette construction très typique, à moitié religieuse et à moitié civile nous trouvons les larges baies à meneaux, qu'on dirait du XIV[e] siècle, et les lancettes primaires. Nous y avons des ébrasements, où les arêtes vives voisinent avec les chanfreins et les tores. Mais toute la partie supérieure des pignons est romane, et l'examen du document C prouve que ces parties sont très apparentées avec lui.

(*) Grav. dans AD. DUCLOS, *Art des façades*, pl. IV.

Nous avons dans Sanderus, II. 38, gravure n° 3, la façade de milieu de l'*Hôtel des Castillans*, du milieu du XIV[e] siècle, très similaire avec le *Zeventorre*, même quant aux tourelles; nous avons encore dans Sanderus, la *Maison consulaire des Anglais,* vers 1340, dont la partie supérieure a été modifiée plus tard. — L'examen des fenêtres du premier et du second étage de l'Hôtellerie *le Jambon*, rue Espagnolle, 5, qui sont du XIV[e] siècle (*), ne peut être négligé par l'architecte, chargé de la restauration.

(*) *Ibid.*, pl. VI.

IV. — Schème pour un projet de Restauration.

Si l'architecture monumentale brugeoise, en fait d'édifices religieux, a vécu du style romano-gothique jusqu'au milieu du XIII[e] siècle, l'architecture des façades s'en est tenue aux formes romanes tournaisiennes jusque vers 1350 et même au delà. Ce n'est que vers 1379 que le type brugeois gothique voit le jour (*). Il serait donc absurde d'appliquer ici aux détails, les formes en usage dans les monuments du Nord de la France, de la Normandie ou de la Champagne, au XIII[e] ou au XIV[e] siècle. Cette observation est capitale.

(*) Cfr. mon *Bruges, histoire et souvenirs*, p. 358.

Il ne faut pas s'étonner de l'emploi du plein cintre, en 1320, à Bruges. Le plein cintre est toujours resté en usage en notre ville, dans l'architecte civile et il y prédomine. L'arc brisé y est exceptionnel aux tympans de fenêtres. On trouve même l'arc plein cintre, au XIV[e] siècle, dans notre architecture religieuse monumentale (*).

(*) Voir *ibid.*, pp. 346, 360, 324, 330, etc.,; et mon *Arts des Façades*, p. 17.

Je suis convaincu que nous avons tous les éléments nécessaires pour procéder à la reconstitution et la mener à bonne fin, sur des bases justifiables.

1°) *Hôtel des VII Tours* proprement dit.

I. Matériaux. — La plinthe et une partie des trumeaux, mais ceux-ci de façon irrégulière dans la hauteur, sont construits en pierre de Tournai. La force de l'appareil est connue et doit être suivie. Les moellons des trumeaux devront être renouvelés, car s'il font partie de la construction primitive, on les a entamés pour établir des chambranles aux fenêtres, en 1717. Tous les nouveaux moellons devront être taillés à la

boucharde,

boucharde, comme les anciens. La ciselure est un procédé moderne. Observer les largeurs anciennes des joints.

Le reste, y compris le bahut et les tourelles, était construit en briques de 0.30 sur 0.08, d'un ton rouge caractérisant nos briques au XIII[e] et souvent au XIV[e] siècle. La façade en renferme, qui pourraient servir de type. Observer les largeurs des joints.

Toute la façade, même la plinthe et le bahut, se trouve dans un même plan. Les cordons, les arcatures murales et les tourelles seuls font saillie.

II. Détails de construction. — 1. Cordons en pierre bleue. — Leur largeur est indiquée par les découvertes faites. Ils sont saillants (document C). Coupe: voir l'hôpital Saint-Jean. Les zônes où se trouvent les cordons sont indiquées par les découvertes et par les documents A et C.

2. Fenêtres. — Leurs ébrasements du XVI[e] siècle doivent disparaître. Les baies doivent être ramenées à leur nombre ancien, d'après le document C. Leur proportion primitive en hauteur sera établie par de nouvelles recherches à faire à l'intérieur du mur de façade. Les traces des cordons indiquent l'emplacement des seuils. Elles doivent reprendre la forme qu'elles ont au document C. Commes modèles pour les fenêtres du premier étage et du rez-de-chaussée, nous avons celles de l'Hôpital Saint-Jean (*), qui ne sont pas trilobées. Les tympans sont aveugles. Les fenêtres sans tympan devront rester telles que les montre le document C, à moins que de nouvelles recherches ne viennent à prouver qu'elles avaient anciennement un tympan comme les autres, ainsi que l'indique le document A (et B ?).

(*) ***Art des Façades***, pl. IV. Voir aussi le pignon septentrional de la Pharmacie au même Hôpital.

Pour celles du second étage, voir la forme dessinée par M. Cloquet (*).

(*) ***Les Maisons anciennes***, l. c., 51. Voir aussi la fenêtre normande, dans VIOLLET LE DUC, *Dict. de l'Architect. franç.*, tome 5, p. 405.

Il faudra tenir compte des deux colonnettes rondes, engagées dans l'ébrasement (document C), et de la section ronde du meneau *(ibid.)*.

Les fenêtres du second n'ont pas de vitrages, et ferment par des vantaux.

3. Bahut. — Il n'est pas construit en encorbellement, mais repose sur un cordon, dans le même plan que toute la partie inférieure de la façade. On y voit deux portes en plein cintre, garnies de vantaux (docum. C). Le mur de quai repose sur des arcatures de décharge en plein-cintre non redenté, et reposant sur des corbeaux. Les documents A et C en placent quatre dans chaque compartiment, car, au document A, une arcature est cachée par la perspective. Ces arcatures soutenant un mur de quai, sont fréquemment employées. Ainsi à la grande nef de Saint-Sauveur, construite vers 1360, où elles sont déjà ornées de tores, et, pour la plupart, en arc brisé. Aux *Sept Tours* elles devraient être construites à arêtes vives, afin de ne pas sortir du style du monument. Le corbeau devrait avoir une forme primitive et pourrait être en pierre bleue.

Je crois que le décor du bahut est mal rendu au document D.

Remarquez les deux gargouilles, déchargeant la gouttière, sous le cordon de support du bahut (docum. C) qui sont indiquées aussi au document A.

4. Tourelles.

4. Tourelles. — Le document D aide à interpréter les documents A, B et C. Au document D nous avons la forme qui correspond à celle des échauguettes de l'*Hôtel de Castille*, de cachet brugeois, du XIIIe-XIVe siècle ; cachet que les tourelles du document C n'ont pas ; mais qu'on trouve plutôt, à part l'exagération de hauteur, au document A.

Incontestablement, la tourelle du Nord-Ouest est plus forte que les autres tourelles d'angle (docum. C et D). Les tourelles intermédiaires sont moins fortes que les tourelles d'angle (docum. A, C et D).

Toutes les tourelles étaient rondes (docum. A, B et D). Voir *Hôtel de Castille* (*). La forme octangulaire (docum. C) ne s'était pas encore introduite dans notre architecture civile, vers 1320, et elle ne cadre pas avec le reste de cette façade des *Sept Tours*. Il paraît que, même en 1430, on donna encore la section ronde aux tourelles d'angle de l'*Hôtel des Florentins* (*).

(*) Sanderus, l. c.

(*) *Ibid.*

En comparant les hâchures du croquis du document A, avec celles des tourelles qui flanquent le pignon de la grande nef de Notre Dame, sur le même plan de Marc Gheeraerts, on remarque immédiatement la similitude. Ces dernières tourelles fort exactement restaurées (*) par feu Louis de la Censerie, sont rondes, mais garnies d'une façon plus monumentale, par des colonnettes baguées. Ici, au contraire, nous avons une ornementation plus simple, laissant un trumeau entre les arcades aveugles. Nous trouvons ici une des plus anciennes manifestations d'un élément d'ornementation, qui deviendra une des caractéristiques du style de la brique, en notre région maritime. Cette ornementation est clairement indiquée sur nos documents A et D, en ce qui concerne l'étage supérieur. La partie inférieure est ornée d'arcatures qui complètent la série de celles qui soutiennent le quai supérieur du bahut. Les tourelles étaient percées de meurtrières. Elles portent sur des encorbellements dont la forme romano-gothique est assez appréciable sur le document C.

(*) Sauf la substitution de *Veldsteen* au tuf de couleur rose.

Leur toiture est en maçonnerie.

5. Les deux côtés latéraux de la façade sont armés de chaînes en pierre bleue non saillantes (docum. C et recherches). — Deux prises d'air en forme de meurtrières, encadrées l'une dans un cercle, l'autre dans une baie à arc, se trouvent, à senestre, dans la zône du premier étage de l'édifice (docum. C).

6. On voit la grille en saillie, dite cabaust, en plusieurs endroits de la maçonnerie et à plusieurs parties des fenêtres (docum. C). Ces grilles permettaient de surveiller la rue dans les deux sens de la longueur. Il ne faudra pas négliger de reconstituer cet élément pittoresque.

7. La face orientale de la *Maison des VII Tours* est ornée d'arcatures murales aveugles, à double arc, de type entièrement roman, établies en deux étages superposés (document C). Ces arcatures, de style rhénan, étaient certainement construites à arêtes vives, comme celles qu'on voit à la tour des Halles, au premier étage latéral de la partie carrée ; mais celles-ci sont de style gothique primaire.

Des recherches

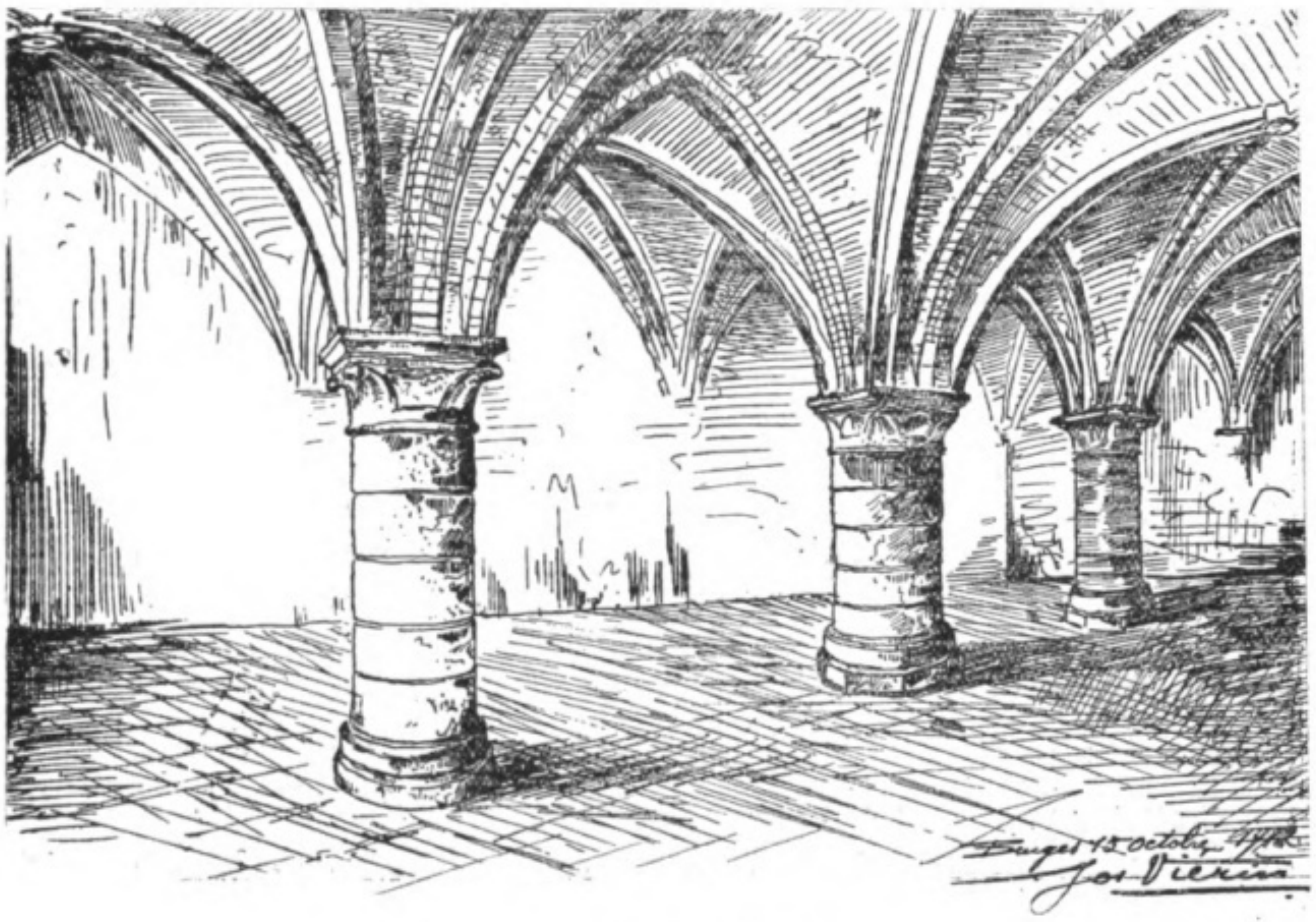
Des recherches devraient être faites sur la face latérale, vers l'ouest, pour voir si aucune trace d'arcatures semblables n'y est à relever. Le document A orne cette face d'arcatures qui continuent la série de celles du devant, en haut du bahut.

8. A côté de la porte, du côté senestre de la façade, se trouvait une petite fenêtre, dont le tympan aveugle et trilobé est à arc brisé. Cette baie a le caractère de notre architecture brugeoise du XV° siècle. Elle serait, le cas échéant, à rétablir conformément aux modèles de cette époque.

9. L'on pourrait rétablir la porte du XVI° siècle, avec son banc. Nos gravures (surtout le document C) sont assez expressives pour permettre une reconstitution sûre. Le sur-jour de cette porte prouve qu'elle n'était pas collée à la façade.

Si l'on ne rétablit pas la porte, il faudrait reconstituer au moins une fenêtre sous celle qui, à l'étage, est construite dans l'axe de la porte. Ici encore l'examen de la face intérieure du mur s'impose.

10. La grande toiture en bouclier (docum. A) devrait être rétablie et couverte en tuiles plates rouges, dites *tegelen*.



SOUS-SOL DE L'HOTEL DES VII TOURS.

2° La Maison dite anciennement *de Fransche Schilt*.

I. Matériaux. — Conserver les plinthes en pierre de Tournai, sauf à renouveler les moellons effrités ou disparus. Voir les observations faites à propos de la *Maison des VII Tours*.

Restauration en briques des autres parties de la façade. Ces briques sont dissemblables de celles de la *Maison de VII Tours*. Elles sont moins anciennes. Il en faudrait commander de similaires, comme dimension et comme ton; et maçonner à joints mesurés sur les joints anciens.

II. Détails de construction. — 1. Cordons. — Le système est le même qu'à

même qu'à la maison contigüe. Il faudrait voir s'il n'y en a pas d'autres que ceux qu'indique le document C.

2. Porte. — La porte actuelle est en discordance avec la façade. Mais la porte en style de la renaissance (documents A, B et C) l'est aussi. Rétablirait-on la porte dont nous avons un bon dessin au document C ? La rétablirait-on à l'endroit que lui assignent les documents A et B ; ou bien la rétablirait-on, conformément au projet gravé par l'artiste travaillant pour Sanderus (*) ? Dans ce dernier cas, il faudrait rétablir les fenêtres, à l'emplacement de la porte actuelle, conformément au document C.

(*) Voir plus haut, p. 187.

Je proposerais plutôt de conserver et de restaurer la porte de 1717, conservée jusqu'aujourd'hui, qui est d'un beau caractère. Un monument authentique vaut mieux que la meilleure des restitutions, toujours basées par quelque côté, sur l'hypothèse.

3. Les fenêtres. — Les trois fenêtres qui existent aujourd'hui au rez-de-chaussée sont faites à tympan aveugle (recherches de 1909, qui sont à continuer). Ce tympan est trilobé (document C). Ces fenêtres devront être restaurées d'après le tracé de l'arc dégagé en 1909. Elles étaient plus étroites que les fenêtres actuelles, et leur ébrasement était sans doute à un seul chanfrein, correspondant à celui du tympan. Le trilobe du tympan serait à construire comme on l'appareillait à Bruges, au XIV[e] siècle, c'est-à-dire en briques maçonnées en épi concentriquement au tympan, et à arête vive. Ce procédé pour construire le trilobe encadré se trouve à la tour de Saint-Piat, à Tournai (XIII[e] siècle) ; puis, au siècle suivant, en Zélande, dans le pays des IV métiers, à Bruges et ses environs, dans toute la Flandre maritime (*). Voir surtout les fenêtres au premier et au second étage de l'hôtellerie dite *le Jambon*, rue Espagnole, 5 (*), et celle qui se trouve dans la rue Saint-Jean, sur le côté de la maison formant le coin de la place et du côté méridional de la rue.

(*) Cf. *Bruges, Histoire et Souvenirs*, p. 358.
(*) *Art des Façades*, pl. VI, pl. VIII A, n° 1.

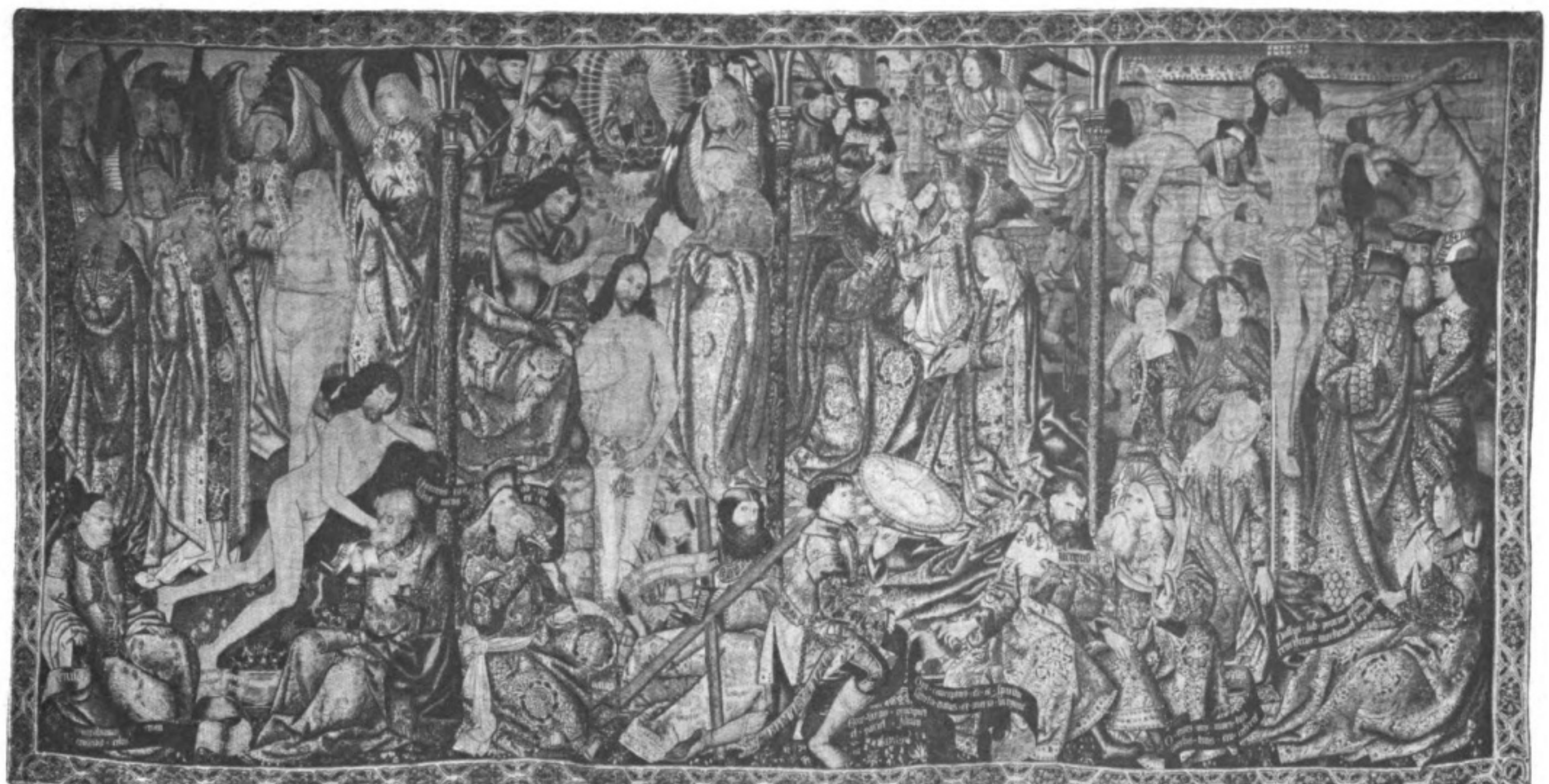
Les fenêtres à l'étage n'ont pas de trilobe dans leur tympan (docum. C). L'ébrasement sera indiqué sans doute par les recherches à poursuivre.

4. Créneaux. — On en voit sur les documents B et C ; mais le document A n'en a pas. Marc Gheeraerts pourrait avoir négligé ici, comme il l'a fait ailleurs, ce détail trop petit pour être rendu à l'échelle de sa gravure. Et cependant nous trouvons l'indication nette de créneaux, par une toute petite indication, au couronnement de beaucoup de constructions. Il a dessiné une toiture reposant sur des corbeaux, saillant sur le plan du mur de façade et sans gouttière. Les crénaux auront été faits entre 1562 et 1640, comme nous l'avons supposé plus haut. Je suis d'avis qu'il faut reconstruire les créneaux abritant la gouttière. Il en reste assez de cette époque, qui pourront servir de modèle. Un toit sans gouttière ne se conçoit plus. La construction de ces créneaux correspond à celle du tuyau de cheminée et de la lucarne, qui devront être restaurés. Le toit devrait être couvert en tuiles plates rouges.

3°) L'ancienne maison *Calis*.

Je crois inutile de réaliser le projet conçu vers 1640, dont j'ai parlé à la page

MUSÉE DE BOSTON.



LA CRÉATION D'ÈVE. LE BAPTÊME DU CHRIST. L'ADORATION DES MAGES. LE CRUCIFIEMENT.

CABINET DES ESTAMPES. BRUXELLES.



PASTORALE GALANTE.

JEAN THOMAS, D'YPRES.

EAU-FORTE ORIGINALE.

à la page 187-188 de ce travail. Je préférerais voir reconstruire cette maison d'après les indications de Marc Gheeraerts, avec façade en bois, reposant peut-être sur une plinthe de briques (*).

(*) Voir *Art des Façades*, pl. II et III.

4°) Le mur dans la rue de l'Hydromel.

A comparer Marc Gheeraerts avec le document C, on dirait que le mur a été reconstruit entre 1562 et 1640. Celui de Marc Gheeraerts n'est pas crénelé; celui du document D, porte des créneaux. La petite tourelle, dans le coin du jardin, est antérieure à 1562. Mais le bâtiment à toiture en bouclier, garnie de lucarnes et décorée de girouettes, avait été construit avant 1640. Je préconise la reconstruction du mur crénelé avec ressaut au-dessus de la porte, ainsi que la reconstruction de la tourelle et du petit bâtiment, au coin, près du pont de l'Hydromel.

AD. DUCLOS.

25 août 1912.

COMITÉ DE PATRONAGE.

Belgique. MM. A. BEERNAERT, *Ministre d'État, Membre de l'Institut de France et de l'Académie Royale de Belgique.*
CARTON DE WIART, *Ministre de la Justice.*
LE BARON RUZETTÉ, *Gouverneur de la Flandre Occidentale.*
SA GRANDEUR Monseigneur WAFFELAERT, *Evêque de Bruges.*
SON ALTESSE SÉRÉNISSIME Monseigneur LE DUC D'ARENBERG.
LE DUC D'URSEL.
E. SÈVE, *Consul Général honoraire de Belgique dans le Royaume Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande.*

France. *le Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts.*
E. AYNARD, *Député du Rhône, Membre de l'Institut.*
G. BERGER, *Député de la Seine, Membre de l'Institut.*
L. BONNAT, *Membre de l'Institut.*
A. GIRAULT, *Membre de l'Institut.*

Allemagne. SON EXCELLENCE SCHÖN, *Directeur général honoraire des Musées Royaux.*
Dr CLEMEN, *Conservateur Provincial honoraire.*
W. VON SEDLITZ, *Conseiller intime.*

Hollande. Dr P. J. H. CUYPERS, *Membre de l'Institut.*
CHEVALIER V. DE STUERS, *Membre de la 2e Chambre des Etats Généraux.*

Autriche. SON ALTESSE SÉRÉNISSIME Monseigneur LE PRINCE JEAN II DE LIECHTENSTEIN.

Angleterre. COMTE DE NORTHBROOK, *G. C. S. I*
LORD BALCARRES, *M. P. F. S. A.*

Italie. SON EXCELLENCE LE PRINCE DORIA PAMPHILI.

Portugal. RAMALHO ORTIGAO, *Membre de l'Académie des Beaux-Arts de Lisbonne et de l'Académie de S. Fernando de Madrid.*

Espagne. SON EXCELLENCE LE COMTE DE LAS NAVAS.

Brésil. VASCO ORTIGAO, *Président de la Commission directrice de la Bibliothèque Portugaise.*

HAUTS PROTECTEURS.

SON ALTESSE ROYALE Madame LA COMTESSE DE FLANDRE.
LE SÉNAT ET LA CHAMBRE DES REPRÉSENTANTS DE BELGIQUE.
SON EMINENCE LE CARDINAL MERCIER, *Archevêque de Malines.*
SA MAJESTÉ LE ROI DE SUÈDE.
SA MAJESTÉ LE ROI ALPHONSE XIII D'ESPAGNE.
SA MAJESTÉ LE ROI DE SAXE.
SA MAJESTÉ LE ROI MANUEL DE PORTUGAL.
SA MAJESTÉ LE ROI DE BULGARIE.
SA MAJESTÉ LA REINE DOUAIRIÈRE D'ITALIE.
SON ALTESSE ROYALE Monseigneur LE PRINCE DE MONTÉNÉGRO.
SON ALTESSE SÉRÉNISSIME LE PRINCE DE MONACO.
SON ALTESSE IMPÉRIALE ET ROYALE Monseigneur L'ARCHIDUC FRANZ-FERDINAND D'AUTRICHE.
SON ALTESSE IMPÉRIALE Monseigneur LE GRAND-DUC WLADIMIR DE RUSSIE.
SON ALTESSE IMPÉRIALE Monseigneur LE GRAND-DUC CONSTANTIN DE RUSSIE.
SON ALTESSE IMPÉRIALE Madame LA GRANDE-DUCHESSE MARIE-ALEXANDROWNA DE RUSSIE.
SON ALTESSE IMPÉRIALE ET ROYALE Monseigneur LE PRINCE EITEL-FRÉDERIC DE PRUSSE.
SON ALTESSE IMPÉRIALE ET ROYALE Madame L'ARCHIDUCHESSE ISABELLE D'AUTRICHE.
SON EMINENCE LE CARDINAL RAMPOLLA DEL TINDARO.
SON ALTESSE ROYALE Monseigneur LE PRINCE DE HOHENZOLLERN.
SON ALTESSE ROYALE Monseigneur LE PRINCE CHARLES DE HOHENZOLLERN.
SON ALTESSE ROYALE Monseigneur LE DUC D'ORLÉANS.
SON ALTESSE ROYALE Madame LA DUCHESSE DE VENDÔME.
SON ALTESSE Monseigneur LE PRINCE EDOUARD DE ANHALT.
SON ALTESSE SÉRÉNISSIME LE PRINCE DE RADOLIN.
SON ALTESSE SÉRÉNISSIME Monseigneur LE PRINCE ANTOINE D'ARENBERG.
SON ALTESSE Monseigneur LE PRINCE DE LIGNE.
SA GRÂCE LE DUC DE DEVONSHIRE.
SON EXCELLENCE LE PRINCE BARBERINI.
LE PRINCE A. D'ARENBERG, *Membre de l'Institut.*
L'ACADÉMIE IMPÉRIALE FRANZ-JOSEF, *des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts.*

MEMBRE FONDATEUR.

S. A. S. Monseigneur le PRINCE JEAN II DE LIECHTENSTEIN.

MEMBRES PROTECTEURS.

La Ville de Bruges.
La Province de la Flandre Occidentale.
La Province de la Flandre Orientale.
La Province du Brabant.
La Province de Liége.
La Province du Hainaut.
La Bibliographie de Belgique.
Mme La BARONNE DE BÉTHUNE.
Mme La Douairière CAMBERLYN D'AMOUGIES.
Mme LAIGNART DE SAULCY.
MM. Le BARON BAYENS.
Le CHEVALIER DE BAUER.
R. WAROCQUÉ.
VAN DER DUSSEN DE KESTERGAT
Le BARON EMPAIN.
J. EMPAIN.
VAN MASSENHOVEN.
Le SÉNATEUR VAN OCKERHOUT.
L. DE MEULEMEESTER.
Le Chanoine COPPIETERS STOCHOVE.
Le COMTE DE RENESSE.
FR. CHOISY.
Mme MANUEL DE ITURBE.
Mme WALDECK-ROUSSEAU.
MM. SHERMAN.
FRANCHOMME.
Mme La COMTESSE GREFFULHE.
Mme La DUCHESSE D'ESTISSAC.
Mme REBOUX.
MM. MASURE-SIX.
Le COMTE D'OLIVAES ET DE PENHA LONGA.
Le Dr CARVALLO.
Le BARON DE ROTHSCHILD.
CARPENTIER.
J. NOLL.
Le BARON DE MUTZENBECKER.
FR. GANS.
M. U. THIÈME.
Mme La Douairière KRUPP.
MM. Le COMTE DE WACHTMEISTER.
S. E. le COMTE FR. THÜN.
Le VICOMTE DA ESPERANÇA.
DE CARVALHO MONTERO.
S. E. O'NEILL DE TYRONE.
Mme M. B. BARBOSA NUNES
La Bibliothèque Portugaise du Brésil.
La Commission Municipale du Musée des Beaux-Arts de Barcelone
MM. A. HERRIMAN.
P. DE WEINER.
Le Dr CARL. JACOBSEN.
FR. VON MENDELSSOHN.
Mme FFOULKE.

TOME V. — TABLE DES MATIÈRES.

PLANCHES HORS TEXTE.

DESSINS DANS LE TEXTE.

Page 122, treizième ligne, **lisez** 1443 et 1448.

VLAENDEREN DEN LEEUW



Association pour la publication des Monuments de l'Art Flamand.
FONDÉE EN SOUVENIR DE L'EXPOSITION DES PRIMITIFS FLAMANDS ET D'ART ANCIEN DE 1902, A BRUGES.

DÉDIÉ
A
SA MAJESTÉ LE ROI DES BELGES

LES ARTS ANCIENS DE FLANDRE

PUBLICATION PÉRIODIQUE.
HONORÉE DES SOUSCRIPTIONS DES GOUVERNEMENTS BELGE, FRANÇAIS ET ALLEMAND
SOUS LA DIRECTION
DE

Camille TULPINCK
PRÉSIDENT DE L'ASSOCIATION
CHEVALIER DE L'ORDRE DE LÉOPOLD
COMMANDEUR DE L'ORDRE DE SAN THIAGO

SIÈGE DE L'ASSOCIATION : 1, Rue Wallone, BRUGES.

P. VERBEKE
IMPRESSIONS D'ART
1, Rue du Ruisseau, 1

COMITÉ DE PATRONAGE.

Belgique. MM. A. Beernaert, *Ministre d'État, Membre de l'Institut de France et de l'Académie Royale de Belgique.*
Le Baron Ruzette, *Gouverneur de la Flandre Occidentale.*
Sa Grandeur Monseigneur Waffelaert, *Evêque de Bruges.*
Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Duc d'Arenberg.
Le Duc d'Ursel.
E. Sève, *Consul Général honoraire de Belgique dans le Royaume Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande.*
Carton de Wiart, *Membre de la Chambre des Représentants.*

France. Dujardin-Beaumetz, *Sous-Secrétaire d'État des Beaux-Arts.*
E. Aynard, *Député du Rhône, Membre de l'Institut.*
G. Berger, *Député de la Seine, Membre de l'Institut.*
L. Bonnat, *Membre de l'Institut.*
A. Girault, *Membre de l'Institut.*

Allemagne. Son Excellence Schöne, *Directeur général honoraire des Musées Royaux.*
Dr Clemen, *Conservateur Provincial.*
W. von Seidlitz, *Conseiller intime.*

Hollande. Dr P. J. H. Cuypers, *Membre de l'Institut.*
Chevalier V. de Stuers, *Membre de la 2e Chambre des Etats Généraux.*

Autriche. Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Prince Jean II de Liechtenstein.

Angleterre. Comte de Northbrook, *G. C. S. I*
Lord Balcarres, *M. P. F. S. A.*

Italie. Son Excellence Prince Doria Pamphili.

Portugal. Ramalho Ortigao, *Membre de l'Académie des Beaux-Arts de Lisbonne et de l'Académie de S. Fernando de Madrid, Lisbonne.*

Espagne. Son Excellence le Comte de Las Navas.

Brésil. Vasco Ortigao, *Président de la Commission directrice de la Bibliothèque Portugaise, Rio de Janeiro.*

HAUTS PROTECTEURS.

Son Altesse Royale Madame la Comtesse de Flandre.
Le Sénat et la Chambre des Représentants de Belgique.
Son Eminence le Cardinal Mercier, *Archevêque de Malines.*
Sa Majesté le Roi de Suède.
Sa Majesté le Roi Alphonse XIII d'Espagne.
Sa Majesté le Roi de Saxe.
Sa Majesté le Roi Manuel de Portugal.
Sa Majesté le Roi de Bulgarie.
Sa Majesté la Reine Douairière d'Italie.
Son Altesse Royale Monseigneur le Prince de Monténégro.
Son Altesse Sérénissime le Prince de Monaco.
Son Altesse Impériale et Royale Monseigneur l'Archiduc Franz-Ferdinand d'Autriche.
Son Altesse Impériale Monseigneur le Grand-Duc Wladimir de Russie.
Son Altesse Impériale Monseigneur le Grand-Duc Constantin de Russie.
Son Altesse Impériale Madame la Grande-Duchesse Marie-Alexandrowna de Russie.
Son Altesse Impériale et Royale Monseigneur le Prince Eitel-Frédéric de Prusse.
Son Altesse Impériale et Royale Madame l'Archiduchesse Isabelle d'Autriche.
Son Eminence le Cardinal Rampolla del Tindaro.
Son Altesse Royale Monseigneur le Prince de Hohenzollern.
Son Altesse Royale Monseigneur le Prince Charles de Hohenzollern.
Son Altesse Royale Monseigneur le Duc d'Orléans.
Son Altesse Royale Madame la Duchesse de Vendôme.
Son Altesse Monseigneur le Prince Edouard de Anhalt.
Son Altesse Sérénissime le Prince de Radolin.
Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Prince Antoine d'Arenberg.
Son Altesse Monseigneur le Prince de Ligne.
Sa Grâce le Duc de Devonshire.
Son Excellence le Prince Barberini.
Le Prince A. d'Arenberg, *Membre de l'Institut.*
L'Académie Impériale Franz-Josef, *des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts.*

MEMBRES CORRESPONDANTS.

MM. l'Abbé Ad. Gondry, Autriche.
E. Durand-Gréville, France.
MM. E. Jacobsen, Danemark.
L. Tramoyeres Blasco, Espagne.

COLLABORATEURS.

BELGIQUE.

MM. F. Alvin, *Conservateur à la Bibliothèque royale,* Bruxelles.
P. Bergmans, *Bibliothécaire adjoint à l'Université,* Gand.
Dom Ursmer Berlière, *Dir. de l'Institut histor. belge,* Rome.
Brassine, *Bibliothécaire adjoint à l'Université,* Liége.
E. Closson, *Cons.-adj. au Musée du Conservatoire Royal,* Bruxelles.
J. Colens, *Archiviste hon. de l'Etat,* Bruges.
H. Coninck, Malines.
Cuvelier, *Archiviste aux archives gén. du Royaume,* Bruxelles.
C. de Flou, *Membre de l'Académie Royale Flamande,* Bruges.
Vte de Ghellinck Vaernewyck, Bruxelles.
P. de Mont, *Conservateur du Musée,* Anvers.
E. de Prelle de la Nieppe, *Cons. aux Musées Royaux,* Bruxelles.
Comte Th. de Renesse, *Membre du Conseil héraldique,* Bilsen.
J. Destrée, *Membre de la Chambre des Représentants,* Bruxelles.
J. Destrée, *Conservateur aux Musées Royaux,* Bruxelles.
F. Donnet, *Membre correspondant de la Commission Royale des Monuments,* Anvers.
Chanoine Duclos, *Membre correspondant de la Commission Royale des Monuments,* Bruges.
Mme P. Errera, Bruxelles.
MM. Fierens-Gevaert, *Professeur à l'Université de Liége,* Bruxelles.
Baron Ch. Gillès de Pélichy, *Membre de la Chambre* Bruges.
Gilliodts-Van Severen, *Archiviste de la Ville,* Bruges.
A. Goffin, Bruxelles.
Grosjean, *Bibliothécaire adjoint à la Bibliothèque Royale,* »
Hulin, *Professeur à l'Université,* Gand.
H. Hymans, *Cons. en chef hon. de la Bibliothèque Royale,* Bruxelles.
E. Jonckheere, Bruges.
Dr Jorissenne, Liège.
Laloire, *Archiviste aux Archives générales du Royaume,* Bruxelles.
M. Laurent, *Professeur à l'Université de Liége,* Liége.
Abbé R. Lemaire, Louvain.
G. Macoir, *Attaché des Musées Royaux,* Bruxelles.
Chanoine R. Maere, *Professeur à l'Université,* Louvain.
Maeterlinck, *Conservateur du Musée,* Gand.
Niffle, Namur.
H. Pirenne, *Membre de l'Académie Royale de Belgique,* Gand.
Abbé Puissant, Mons.
H. Rousseau, *Conservateur adj. aux Musées Royaux,* Mousty.
Des Marez, *Archiviste de la Ville,* Bruxelles.
E. Soil, *Membre corresp. de la Commission Royale des monuments,* Tournai.
L. Solvay, *Membre de l'Acad. Royale de Belgique,* Bruxelles.
MM. Sibenaler, *Membre correspondant de la Commission Royale des monuments,* Arlon.
Chanoine A. Thiéry, *Prof. à l'Université de Louvain,* Louvain.
R. Van Bastelaer, *Conserv. du Cabinet des Estampes à la Bibliothèque Royale,* Bruxelles.
Rd Père Van den Gheyn, *Conservateur en chef de la Bibliothèque Royale,* »
Chanoine Van den Gheyn, *Membre correspondant de la Commission Royale des Monuments,* Gand.
V. Van der Haeghen, *Archiviste de la Ville,* Gand.
J. Van der Linden, *Membre de la Chambre des Représentants,* Bruxelles.
Van Loo, *Membre correspondant de la Commission Royale des Monuments,* Belœil.
van Rumbeke, *Membre corresp. de la Commission Royale des Monuments,* Bruges.
A. De Ceuleneer, *Professeur à l'Université,* Gand.
Vermylen, *Professeur à l'Université,* Bruxelles.
Sander Pierron, Bruxelles.
J. Nève, »

ÉTATS-UNIS.

Dr W. Valentiner, *Directeur du Musée Métropolitain,* New-York.

FRANCE.

A. Alexandre, Paris.
C. Benoit, *Conservateur au Musée du Louvre,* »
P. Benoit, *Professeur d'histoire de l'Art à l'Université,* Lille.
E. Berteaux, *Chargé de cours d'Histoire de l'Art à l'Université,* Lyon.
A. Blanchet, *Bibliothécaire honoraire de la Bibliothèque Nationale,* Paris.
M. Beauchond, Valenciennes.
Boinet, *Attaché à la Bibliothèque Ste Geneviève,* Paris.
Chabeuf, Dijon.
G. Le Breton, *Membre correspondant de l'Institut,* Rouen.
E. Bricon, Paris.
Clouzot, »
C. de Sainte Croix, »
E. Sarradin, »
G. Lafond, *Conservateur du Musée,* Pau.
C. Gronkowski, *Attaché au Palais des Beaux-Arts,* Paris.

MM. L. de Farcy, — Angers.

L. de Fourcaud, *Memb. du Conseil Sup. des Beaux-Arts*, — Paris.

Comte de Loisne, — »

H. de la Tour, *Conservateur adjoint au Dépôt des Médailles et Antiques de la Bibliothèque Nationale*, — »

A. Germaine, — »

F. de Mély, — Paris.

P. Dissard, *Conservateur des Musées*, — Lyon.

C. Dreyfus, *Conservateur au Louvre*, — Paris.

P. Dubois, — Amiens.

Durand-Gréville, *Historien d'Art*, — Paris.

Comte P. Durrieu, *Cons. honor. du Musée du Louvre*, — »

C. Enlart, *Conservateur du Musée du Trocadéro*. — »

J. Giraud, *Conservateur des musées archéologiques*, — Lyon.

L. Gonse, *Membre du Conseil supérieur des Beaux-Arts*, — Paris.

Gossart, *Secrétaire de l'Institut de l'histoire de l'Art*, — Lille.

J. Guiffrey, *Conservateur-adjoint au musée du Louvre*, — Paris.

Comte F. de Villenoisy, — »

L. Dimier, — »

A. Hallays, — »

Gauchery, *Architecte*, — Vierzon.

H. Havard, *Inspecteur des Beaux-Arts*, — »

R. Hénard, *Attaché au musée du Palais des Beaux-Arts*, — Paris.

M. Hénault, *Archiviste de la ville*, — Valenciennes.

L. Hourticq, — Paris.

Kleinclausz, *Professeur à l'Université*, — Lyon.

R. Kœchlin, — Paris.

G. Lafenestre, *Directeur hon. des musées du Louvre, membre de l'Institut*, — »

H. Lapauze, *Conservateur du Palais des Beaux-Arts*, — »

P. Lemoisne, *Archiviste-paléographe*, — »

H. Lemmonier, *Prof. d'histoire de l'Art à la Sorbonne*, — »

P. Leprieur, *Directeur des musées du Louvre*, — »

E. Male, — »

C. Mauclair, — »

H. Marcel, *Adm. Général de la Bibliothèque Nationale*, — »

A. Marguillier, — »

J. Marquet de Vasselot, *Attaché au musée du Louvre*, — »

H. Martin, *Administrateur de l'Arsenal*, — »

Marquis de la Mazelière, — »

J. Mesnil, — Colombes.

A. Michel, *Conservateur au musée du Louvre*, — Paris.

Roger Milès, — »

Abbé Requin, — Avignon.

M. Reymond, *Membre correspondant de l'Académie des Beaux-Arts de Florence*, — Grenoble.

Thiébault-Sisson, — Paris.

M. Poëte, *Conserv. adj. à la Bibliothèque de la Ville*, — »

H. Potez, — Douai.

P. Vitry, *Conservateur au musée du Louvre*, — »

ALLEMAGNE

Baron de Bodenhausen — Heidelberg.

Dr C. Buchwald, *Bibliothécaire du musée*, — Breslau.

Dr Pr Clemen, *Conservateur provincial*. — Bonn.

Dr W. Cohen, — »

Dr Dehio, *Professeur à l'Université* — Strasbourg.

Dr E. Firmenich-Richartz, *Prof. à l'Univers. Royale*, — Bonn.

Dr M. Friedlander, *Direct. adj. aux musées Royaux*, — Berlin

Dr A. Goldschmidt, — »

Dr P. Hartmann, — Bonn.

Dr A. Haseloff, *Professeur à l'Université Royale*. — Berlin.

Dr P. Heiland, — Potsdam.

Dr P. Joseph, — Berlin.

Dr C. Justi, *Conseiller intime, Profess. à l'Université*, — Bonn.

W. Kulpe, *Conseiller intime*, — Dessau.

Dr Pseur M. Rozenberg, — Carlsruhe.

Dr P. Schubring, *Professeur à l'Académie Royale*, — Berlin.

Dr Otto Seeck — Greifswald.

Dr R. Stettiner, *Directeur du Musée*, — Hambourg.

Dr W. Vöge, — Hanovre.

Dr Pseur Von Tschudi, *Directeur du Musée*, — Berlin.

Dr K. Voll, *Conservateur à la Pinacothèque*, — Munich.

Dr Pseur Weiszacker, *Directeur de l'Institut Städel*, — Francfort.

HOLLANDE.

Dr P. J. H. Cuypers, *Architecte des Musées, Membre de l'Institut*, — Amsterdam.

J. T. Cuypers, *Architecte*, — »

Chevalier V. de Steurs, *Membre de la 2e Chambre*, — La Haye.

Frédériks, *Architecte du Gouvernement*, — La Haye.

L. Hezenmans, *Architecte*, — Bois-le-Duc.

P. A. Hœfer, *Archiviste*, — Hattem.

Dr Hofstede de Groot, — La Haye.

G. Kalf, *Conservateur-adjoint au Musée Royal*, — Amsterdam.

Dr W. Martin, *Cons. du Musée Royal Mauritshuis*, — La Haye.

A Mulder, *Architecte du Gouvernement*, — »

J. Overvoorde, *Archiviste de la ville*, — Leyde.

C. Peters, *Architecte du Gouvernement*, — Amsterdam.

A. Pit, *Directeur du Musée Royal*, — »

A. Plasschaert, — La Haye.

Schmidt-Degeneer, *Directeur du Musée Boymans*, — Rotterdam.

W. Steenhoff, *Directeur-adjoint au Musée Royal*, — Amsterdam.

J. Stuyt, *Architecte*, — »

R. Van de Pavert, *Architecte*, — Amsterdam.

W. Vogelsang, *Professeur à l'Université*, — »

E. von Saher, *Direct. du Musée des Arts décoratifs* — Haarlem.

J. Wewe, *Architecte*. — Nimègue.

AUTRICHE-HONGRIE.

MM. Pr Dr M. Dvorak, — Vienne.

Ad. Gondry, — Welchau.

Dr R. Beer, *Cons. de la Bibliothèque Impériale*, — Vienne.

F. Borovsky, *Cons. du Musée des Arts Industriels*, — Prague.

Dr Prof. C. Chytil, *Directeur du Musée des Arts Industriels*, — »

Dr Csaki, *Cons. du Bon Bruckenthals Museum*, — Hermanstadt.

Dr G. Gluck, — Vienne.

Dr F. Harlas, *Adjoint du Musée de la Ville*, — Prague.

J. Hlavka, *Prés. de l'Académie Impériale François-Joseph, des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts*, — Prague.

Dr H. Modern, — Vienne.

Dr von Frimmel, — »

Dr S. Meller, *Conservateur au Musée*, — Buda-Pesth.

Dr J. Peige, *Adjoint des archives de la Ville*, — Prague.

Dr A. Podlaka, *Chanoine du Chapitre*, — »

Mme R. Pyrsova — »

MM. Pr. H. Schwaiger, *Doyen de l'Académie des Beaux-Arts*, — »

Sokolowski, *Conseiller aulique*, — Cracovie.

Dr Szymonowicz, *Professeur à l'Université*, — Lemberg.

Dr G. de Terey, *Dir. cons. de la Gal. nat. et du Cab. des Estampes*, — Buda-Pesth.

Dr A. Wurzbach. — Vienne.

ANGLETERRE.

Mme E. Strong. — Londres.

MM. O. Barron, *F. S. A.*, — Londres.

M. Conway, — Londres.

Herbert Cook, *M. A. F. S. A.* — Richmond.

Lionel Cust, *M. A. M. V. O. F. S. A., Director of the National Portrait Gallery*, — Londres.

A. Gilbert, *M. V. O. R. A. D. C. L.* — Bruges.

Rev. E. Geldart, — Felday.

L. Lindsay, *F. S. A., Director of the New Gallery*, — Londres.

Maclagan, Victoria and Albert Museum, — Londres.

S. Montagu Peartree, — Londres.

Claude Phillips, *B. A.*, — »

A. G. Temple, *F. S. A., Director of the Guildhall Gallery*, — »

W. Armstrong, *Conserv. of the National Gallery*, — Dublin.

Grand-Duché de LUXEMBOURG.

Arendt, *Architecte honoraire du Gouvernement*, — Luxembourg.

Rd Père Beissel, S. J. — »

DANEMARK.

F. Beckett, *Conservateur aux Musées*, — Copenhague.

E. Jacobsen, — »

Madsen, *Conservateur du Musée*, — »

ITALIE.

F. Bricarelli, — Rome.

Carta, *Bibliothécaire de l'Universite*, — Turin.

Conti, *Directeur de la Pinacothèque*, — Naples.

Commandeur Ricci, *Directeur des Beaux-Arts*, — Rome.

Mgr Comm. A. di Marzo, *Recteur de la Bibliothèque*, — Palerme.

Luzio L[illegible], *Conservateur à la Pinacothèque*, — Naples.

Peleo Bacci, *Inspecteur des Monuments*, — Pistoia.

B. Supino, *Directeur des Musées Nationaux*, — Florence.

Comm. A. Venturi, *Directeur de la Galerie Nationale, Prof. à l'Université, membre de l'Institut*, — Rome.

ESPAGNE

R. Balza de la Vega, — Madrid.

Casselas, — Barcelone.

P. Bosch, — Madrid.

J. Florit y Arizcun, *Conservat. de l'Armeria Real*, — »

E. Tormo, *Professeur à l'Université*, — »

J. Gestoso, *Vice-Président de la Commission des Monuments historiques*, — Séville

Paz y Mélia, *Bibliothéc. à la Bibliothèque Royale*, — Madrid.

José Ramon Mélida, *Directeur du Musée des Reproductions*, — Madrid.

S. Sampere y Miquel, — Barcelone.

L. Tramoyeres Blasco, *Conservateur du Musée*, — Valence.

Utrillo, — Barcelone.

J. Villegas, *Dir. du Musée nat. de peinture et sculpture*, — Madrid.

I. Viniegra, *Directeur-adjoint du Prado*, — »

A. Mendez Casal, — Monforte.

J. Garnelo y Alda, *Prof. à l'Académie S. Fernando*, — Madrid.

R. Domenech, *Profess. à l'Académie S. Fernando*, — Madrid.

PORTUGAL.

Joaquim de Vasconcellos, — Porto.

G. Pereira, *Conservateur des Archives et de la Bibliothèque Nationale*, — Lisbonne.

RUSSIE.

A. Neoustroieff, *Cons. en chef de l'Erm. Impérial*, — St Pétersbourg.

SUISSE.

Er P. Ganz, *Conservateur du Musée*, — Bâle.

SUÈDE.

Dr J. Roosval, *Professeur à l'Université*, — Upsala.

TOME V. — FASCICULE I

SOMMAIRE

La pagination des planches sera indiquée à la table des matières.— Tous droits de traduction et de reproduction réservés.

La publication format in-folio contient 40 planches monochrome, hors texte, 200 pages de texte orné de dessins. Elle paraît annuellement en quatre fascicules. Les abonnements ne sont reçus que pour l'année complète. Les résiliations d'abonnement doivent se faire au reçu du 4[me] fascicule annuel. Les fascicules ne se vendent pas séparément.

PRIX DE L'ABONNEMENT : PAR AN.

ÉDITION ORDINAIRE,
Belgique Fr[s] 52.00. — Etranger Fr[s] 55.00.
ÉDITION DE LUXE, Belgique et Etranger Fr[s] 100.00.

Exemplaire numéroté et signé, portefeuille en parchemin, impression sur papier Van Gelder, planche hors texte sur ivoire.

Les souscripteurs à l'édition de luxe acquièrent le titre de Protecteurs de l'Association ; leur nom sera inséré dans la publication, et leur exemplaire portera la mention : Exemplaire imprimé pour M.............. Membre Protecteur.



Association pour la publication des
Monuments de l'Art Flamand.
FONDÉE EN SOUVENIR DE L'EXPOSITION DES PRIMITIFS
FLAMANDS ET D'ART ANCIEN DE 1902, A BRUGES.

DÉDIÉ
A
SA MAJESTÉ LE ROI DES BELGES

LES ARTS ANCIENS DE FLANDRE

PUBLICATION PÉRIODIQUE.

HONORÉE DES SOUSCRIPTIONS DES GOUVERNEMENTS BELGE, FRANÇAIS ET ALLEMAND

SOUS LA DIRECTION
DE
Camille TULPINCK
PRÉSIDENT DE L'ASSOCIATION
CHEVALIER DE L'ORDRE DE LÉOPOLD
COMMANDEUR DE L'ORDRE DE SAN THIAGO

SIÈGE DE L'ASSOCIATION : 1, Rue Wallone, BRUGES.

P. VERBEKE
IMPRESSIONS D'ART
1, Rue du Ruisseau, 1
BRUXELLES

COMITÉ DE PATRONAGE.

Belgique. MM. A. Beernaert, *Ministre d'État, Membre de l'Institut de France et de l'Académie Royale de Belgique.*
Carton de Wiart, *Ministre de la Justice.*
Le Baron Ruzetté, *Gouverneur de la Flandre Occidentale.*
Sa Grandeur Monseigneur Waffelaert, *Evêque de Bruges.*
Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Duc d'Arenberg.
Le Duc d'Ursel.
E. Sève, *Consul Général honoraire de Belgique dans le Royaume Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande.*

France. *le Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts.*
E. Aynard, *Député du Rhône, Membre de l'Institut.*
G. Berger, *Député de la Seine, Membre de l'Institut.*
L. Bonnat, *Membre de l'Institut.*
A. Girault, *Membre de l'Institut.*

Allemagne. Son Excellence Schön, *Directeur général honoraire des Musées Royaux.*
Dr Clemen, *Conservateur Provincial honoraire.*
W. von Sedlitz, *Conseiller intime.*

Hollande. Dr P. J. H. Cuypers, *Membre de l'Institut.*
Chevalier V. de Stuers, *Membre de la 2e Chambre des Etats Généraux.*

Autriche. Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Prince Jean II de Liechtenstein.

Angleterre. Comte de Northbrook, *G. C. S. I*
Lord Balcarres, *M. P. F. S. A.*

Italie. Son Excellence le Prince Doria Pamphili.

Portugal. Ramalho Ortigao, *Membre de l'Académie des Beaux-Arts de Lisbonne et de l'Académie de S. Fernando de Madrid.*

Espagne. Son Excellence le Comte de Las Navas.

Brésil. Vasco Ortigao, *Président de la Commission directrice de la Bibliothèque Portugaise.*

HAUTS PROTECTEURS.

Son Altesse Royale Madame la Comtesse de Flandre.
Le Sénat et la Chambre des Représentants de Belgique.
Son Eminence le Cardinal Mercier, *Archevêque de Malines.*
Sa Majesté le Roi de Suède.
Sa Majesté le Roi Alphonse XIII d'Espagne.
Sa Majesté le Roi de Saxe.
Sa Majesté le Roi Manuel de Portugal.
Sa Majesté le Roi de Bulgarie.
Sa Majesté la Reine Douairière d'Italie.
Son Altesse Royale Monseigneur le Prince de Monténégro.
Son Altesse Sérénissime le Prince de Monaco.
Son Altesse Impériale et Royale Monseigneur l'Archiduc Franz-Ferdinand d'Autriche.
Son Altesse Impériale Monseigneur le Grand-Duc Wladimir de Russie.
Son Altesse Impériale Monseigneur le Grand-Duc Constantin de Russie.
Son Altesse Impériale Madame la Grande-Duchesse Marie-Alexandrowna de Russie.
Son Altesse Impériale et Royale Monseigneur le Prince Eitel-Fréderic de Prusse.
Son Altesse Impériale et Royale Madame l'Archiduchesse Isabelle d'Autriche.
Son Eminence le Cardinal Rampolla del Tindaro.
Son Altesse Royale Monseigneur le Prince de Hohenzollern.
Son Altesse Royale Monseigneur le Prince Charles de Hohenzollern.
Son Altesse Royale Monseigneur le Duc d'Orléans.
Son Altesse Royale Madame la Duchesse de Vendôme.
Son Altesse Monseigneur le Prince Edouard de Anhalt.
Son Altesse Sérénissime le Prince de Radolin.
Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Prince Antoine d'Arenberg.
Son Altesse Monseigneur le Prince de Ligne.
Sa Grâce le Duc de Devonshire.
Son Excellence le Prince Barberini.
Le Prince A. d'Arenberg, *Membre de l'Institut.*
L'Académie Impériale Franz-Josef, *des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts.*

MEMBRES CORRESPONDANTS.

MM. l'Abbé Ad. Gondry, — Autriche.
E. Durand-Gréville, — France.
MM. E. Jacobsen, — Danemark.
L. Tramoyeres Blasco, — Espagne.

COLLABORATEURS.

BELGIQUE.

MM. F. Alvin, *Conservateur à la Bibliothèque royale,* — Bruxelles.
P. Bergmans, *Bibliothécaire adjoint à l'Université,* — Gand.
Dom Ursmer Berlière, *Dir. de l'Institut histor. belge,* — Rome.
Brassine, *Bibliothécaire adjoint à l'Université,* — Liége.
E. Closson, *Cons.-adj. au Musée du Conservatoire Royal,* — Bruxelles.
J. Colens, *Archiviste hon. de l'Etat,* — Bruges.
H. Coninckx, — Malines.
Cuvelier, *Archiviste aux archives gén. du Royaume,* — Bruxelles.
C. de Flou, *Membre de l'Académie Royale Flamande,* — Bruges.
Vte de Ghellinck Vaernewyck, — Bruxelles.
P. de Mont, *Conservateur du Musée,* — Anvers.
E. de Prelle de la Nieppe, *Cons. aux Musées Royaux,* — Bruxelles.
Comte Th. de Renesse, *Membre du Conseil héraldique,* — Bilsen.
J. Destrée, *Membre de la Chambre des Représentants,* — Bruxelles.
J. Destrée, *Conservateur aux Musées Royaux,* — Bruxelles.
F. Donnet, *Membre correspondant de la Commission Royale des Monuments,* — Anvers.
Chanoine Duclos, *Membre correspondant de la Commission Royale des Monuments,* — Bruges.
Mme P. Errera, — Bruxelles.
MM. Fierens-Gevaert, *Professeur à l'Université de Liége,* — Bruxelles.
Gilliodts-Van Severen, *Archiviste de la Ville,* — Bruges.
A. Goffin, — Bruxelles.
Grosjean, *Bibliothécaire adjoint à la Bibliothèque Royale,* — »
Hulin, *Professeur à l'Université,* — Gand.
Dr Jorissenne, — Liège.
Laloire, *Archiviste aux Archives générales du Royaume,* — Bruxelles.
M. Laurent, *Professeur à l'Université de Liége,* — Liége.
Abbé R. Lemaire, — Louvain.
G. Macoir, *Attaché des Musées Royaux,* — Bruxelles.
Chanoine R. Maere, *Professeur à l'Université,* — Louvain.
Maeterlinck, *Conservateur du Musée,* — Gand.
Niffle, — Namur.
H. Pirenne, *Membre de l'Académie Royale de Belgique,* — Gand.
Abbé Puissat, — Mons.
H. Rousseau, *Conservateur adj. aux Musées Royaux,* — Mousty.
Des Marez, *Archiviste de la Ville,* — Bruxelles.
E. Soil, *Membre corresp. de la Commission Royale des monuments,* — Tournai.
L. Solvay, *Membre de l'Acad. Royale de Belgique,* — Bruxelles.
Sibenaler, *Membre correspondant de la Commission Royale des monuments,* — Arlon.
Chanoine A. Thiery, *Prof. à l'Université de Louvain,* — Louvain
MM. R. Van Batselaer, *Conserv. du Cabinet des Estampes à la Bibliothèque Royale,* — Bruxelles.
Rd Père Van den Gheyn, *Conservateur en chef de la Bibliothèque Royale,* — »
Chanoine Van den Gheyn, *Membre correspondant de la Commission Royale des Monuments,* — Gand.
V. Van der Haeghen, *Archiviste de la Ville,* — Gand.
J. Van der Linden, *Membre de la Chambre des Représentants,* — Bruxelles.
Van Loo, *Membre correspondant de la Commission Royale des Monuments,* — Belœil.
van Rumbeke, *Membre corresp. de la Commission Royale des Monuments,* — Bruges.
A. De Ceuleneer, *Professeur à l'Université,* — Gand.
Vermeylen, *Professeur à l'Université,* — Bruxelles.
Sander Pierron, — Bruxelles.
J. Nève, — »
Poupeye, — Malines.

ÉTATS-UNIS.

Dr W. Valentiner, *Directeur du Musée Métropolitain,* — New-York.

FRANCE.

A. Alexandre, — Paris.
C. Benoit, *Conservateur au Musée du Louvre,* — »
P. Benoit, *Professeur d'histoire de l'Art à l'Université,* — Lille.
E. Bertaux, *Chargé de cours d'Histoire de l'Art à l'Université,* — Lyon.
A. Blanchet, *Bibliothécaire honoraire de la Bibliothèque Nationale,* — Paris.
M. Beauchond, — Valenciennes.
Boinet, *Attaché à la Bibliothèque Ste Geneviève,* — Paris.
Chabeuf, — Dijon.
G. Le Breton, *Membre correspondant de l'Institut,* — Rouen.
E. Bricon, — Paris.
Clouzot, — »
C. de Sainte Croix, — »
E. Sarradin, — »
G. Lafond, *Conservateur du Musée,* — Pau.
C. Gronkowski, *Attaché au Palais des Beaux-Arts,* — Paris.

MM. L. de Farcy,	Angers.
L. de Fourcaud, *Memb. du Conseil Sup. des Beaux-Arts,*	Paris.
Comte de Loisne,	»
H. de la Tour, *Conservateur adjoint au Dépôt des Médailles et Antiques de la Bibliothèque Nationale,*	»
A. Germain,	»
F. de Mély,	Paris.
P. Dissard, *Conservateur des Musées,*	Lyon.
C. Dreyfus, *Conservateur au Louvre,*	Paris.
P. Dubois,	Amiens.
Durand-Gréville, *Historien d'Art,*	Paris.
Comte P. Durrieu, *Cons. honor. du Musée du Louvre,*	»
C. Enlart, *Conservateur du Musée du Trocadéro.*	»
J. Giraud, *Conservateur des musées archéologiques,*	Lyon.
L. Gonse, *Membre du Conseil supérieur des Beaux-Arts,*	Paris.
Gossart, *Secrétaire de l'Institut de l'histoire de l'Art,*	Lille.
J. Guiffrey, *Conservateur-adjoint au musée du Louvre,*	Paris.
Comte F. de Villenoisy,	»
L. Dimier,	»
A. Hallays,	»
Gauchery, *Architecte,*	Vierzon.
H. Havard, *Inspecteur des Beaux-Arts,*	»
R. Hénard, *Attaché au musée du Palais des Beaux-Arts,*	Paris.
M. Hénault, *Archiviste de la ville,*	Valenciennes.
L. Hourticq,	Paris.
Kleinclausz, *Professeur à l'Université,*	Lyon.
R. Kœchlin,	Paris.
G. Lafenestre, *Directeur hon. des musées du Louvre, membre de l'Institut,*	»
H. Lapauze, *Conservateur du Palais des Beaux-Arts,*	»
P. Lemoisne, *Archiviste-paléographe,*	»
H. Lemmonier, *Prof. d'histoire de l'Art à la Sorbonne,*	»
P. Leprieur, *Directeur des musées du Louvre,*	»
E. Male,	»
C. Mauclair,	»
H. Marcel, *Adm. Général de la Bibliothèque Nationale,*	»
A. Marguillier,	»
J. Marquet de Vasselot, *Attaché au musée du Louvre,*	»
H. Martin, *Administrateur de l'Arsenal,*	»
Marquis de la Mazelière,	»
J. Mesnil,	Colombes.
A. Michel, *Conservateur au musée du Louvre,*	Paris.
Roger Milès,	»
Abbé Requin,	Avignon.
M. Raymond, *Membre correspondant de l'Académie des Beaux-Arts de Florence,*	Grenoble.
Thiébault-Sisson,	Paris.
M. Poëte, *Conserv. adj. à la Bibliothèque de la Ville,*	»
H. Potez,	Douai.
P. Vitry, *Conservateur au musée du Louvre,*	»

ALLEMAGNE.

Baron de Bodenhausen	Heidelberg.
Dr C. Buchwald, *Bibliothécaire du musée,*	Breslau.
Dr Pseur Clemen, *Conservateur provincial,*	Bonn.
Dr W. Cohen,	»
Dr Dehio, *Professeur à l'Université,*	Strasbourg.
Dr E. Firmenich-Richartz, *Prof. à l'Univers. Royale,*	Bonn.
Dr M. Friedlander, *Direct. adj. aux musées Royaux,*	Berlin.
Dr A. Goldschmidt,	»
Dr P. Hartmann,	Bonn.
Dr A. Haseloff, *Professeur à l'Université Royale,*	Berlin.
Dr P. Heiland,	Potsdam.
Dr P. Joseph,	Berlin.
Dr C. Justi, *Conseiller intime, Profess. à l'Université,*	Bonn.
W. Kulpe, *Conseiller intime,*	Dessau.
Dr Pseur M. Rozenberg,	Carlsruhe.
Dr P. Schubring, *Professeur à l'Académie Royale,*	Berlin.
Dr Otto Seeck	Greifswald.
Dr R. Stettiner, *Directeur du Musée,*	Hambourg.
Dr W. Vöge,	Hanovre.
Dr Pseur Von Tschudi, *Directeur du Musée,*	Berlin.
Dr K. Voll, *Conservateur à la Pinacothèque,*	Munich.
Dr Pseur Weiszacker, *Directeur de l'Institut Städel,*	Francfort.

HOLLANDE.

Dr P. J. H. Cuypers, *Architecte des Musées, Membre de l'Institut,*	Amsterdam.
J. T. Cuypers, *Architecte,*	»
Chevalier V. de Steurs, *Membre de la 2e Chambre,*	La Haye.
Frédériks, *Architecte du Gouvernement,*	La Haye.
L. Hezenmans, *Architecte,*	Bois-le-Duc.
P. A. Hœfer, *Archiviste,*	Hattem.
Dr Hofstede de Groot,	La Haye.
G. Kalf, *Conservateur-adjoint au Musée Royal,*	Amsterdam.
Dr W. Martin, *Cons. du Musée Royal Mauritshuis,*	La Haye.
A Mulder, *Architecte du Gouvernement,*	»
J. Overvoorde, *Archiviste de la ville,*	Leyde.
C. Peters, *Architecte du Gouvernement,*	Amsterdam.
A. Pit, *Directeur du Musée Royal,*	»
A. Plasschaert,	La Haye.
Schmidt-Degeneer, *Directeur du Musée Boymans,*	Rotterdam.
W. Steenhoff, *Directeur-adjoint au Musée Royal,*	Amsterdam.
Stuyt, *Architecte,*	»
Van de Pavert, *Architecte,*	Amsterdam.
W. Vogelzang, *Professeur à l'Université,*	»
E. von Saher, *Direct. du Musée des Arts décoratifs,*	Haarlem.
J. Wewe, *Architecte,*	Nimègue.

AUTRICHE-HONGRIE.

MM. Pr Dr M. Dvorak,	Vienne.
Ad. Gondry,	Welchau.
Dr R. Beer, *Cons. de la Bibliothèque Impériale,*	Vienne.
F. Borovsky, *Cons. du Musée des Arts Industriels,*	Prague.
Dr Prof. C. Chytil, *Directeur du Musée des Arts Industriels,*	»
Dr Csaki, *Cons. du Bon Bruckenthals Museum,*	Hermanstadt.
Dr G. Gluck,	Vienne.
Dr F. Harlas, *Adjoint du Musée de la Ville,*	Prague.
J. Hlavka, *Prés. de l'Académie Impériale François-Joseph, des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts,*	Prague.
Dr H. Modern,	Vienne.
Dr vor Frimmel,	»
Dr S. Meller, *Conservateur au Musée,*	Buda-Pesth.
Dr J. Peige, *Adjoint des archives de la Ville,*	Prague.
Dr A. Podlaka, *Chanoine du Chapitre,*	»
Mme R. Pyrsova	»
MM. Pr. H. Schwaiger, *Doyen de l'Académie des Beaux-Arts,*	»
Sokolowski, *Conseiller aulique,*	Cracovie
Dr Szymonowicz, *Professeur à l'Université,*	Lemberg.
Dr G. de Terey, *Dir. cons. de la Gal. nat. et du Cab. des Estampes,*	Buda-Pesth.
Dr A. Wurzbach.	Vienne.

ANGLETERRE.

Mme E. Strong.	Londres.
MM. O. Barron, *F. S. A.,*	Londres.
M. Conway,	Londres.
Herbert Cook, *M. A. F. S. A.*	Richmond.
Lionel Cust, *M. A. M. V. O. F. S. A., Director of the National Portrait Gallery,*	Londres.
A. Gilbert, *M. V. O. R. A. D. C. L.*	Bruges.
Rev. E. Geldart,	Felday.
L. Lindsay, *F. S. A., Director of the New Gallery,*	Londres.
Maclagan, Victoria and Albert Museum,	Londres.
S. Montagu Peartree,	Londres.
Claude Phillips, *B. A.,*	»
A. G. Temple, *F. S. A., Director of the Guildhall Gallery,*	»
W. Armstrong, *Conserv. of the National Gallery,*	Dublin.

Grand-Duché de LUXEMBOURG.

Arendt, *Architecte honoraire du Gouvernement,*	Luxembourg.
Rd Père Beissel, S. J.	»

DANEMARK.

F. Beckett, *Conservateur aux Musées,*	Copenhague.
E. Jacobsen,	»
Madsen, *Conservateur du Musée,*	»

ITALIE.

F. Bricarelli,	Rome.
Carta, *Bibliothécaire de l'Universite,*	Turin.
Conti, *Directeur de la Pinacothèque,*	Naples.
Commandeur Ricci, *Directeur des Beaux-Arts,*	Rome.
Mgr Comm. A. di Marzo, *Recteur de la Bibliothèque,*	Palerme.
Luzio Luzi, *Conservateur à la Pinacothèque,*	Naples.
Peleo Bacci, *Inspecteur des Monuments,*	Pistoia.
B. Supino, *Directeur des Musées Nationaux,*	Florence.
Comm. A. Venturi, *Directeur de la Galerie Nationale, Prof. à l'Université, membre de l'Institut,*	Rome.

ESPAGNE.

R. Balza de la Vega,	Madrid.
Casselas,	Barcelone.
P. Bosch,	Madrid.
J. Florit y Arizcun, *Conservat. de l'Armeria Real,*	»
E. Tormo, *Professeur à l'Université,*	»
J. Gestoso, *Vice-Président de la Commission des Monuments historiques,*	Séville.
Paz y Mélia, *Bibliothéc. à la Bibliothèque Royale,*	Madrid.
José Ramon Mélide, *Directeur du Musée des Reproductions,*	Madrid.
S. Sampere y Miquel,	Barcelone.
L. Tramoeyres Blasco, *Conservateur du Musée,*	Valence.
Utrillo,	Barcelone.
J. Villegas, *Dir. du Musée nat. de peinture et sculpture,*	Madrid.
I. Viniegra, *Directeur-adjoint du Prado,*	»
A. Mendez Casal,	Monforte.
J. Garnelo y Alda, *Prof. à l'Académie S. Fernando,*	Madrid.
R. Domenech, *Profess. à l'Académie S. Fernando,*	Madrid.

PORTUGAL.

Joaquim de Vasconcellos,	Porto
G. Pereira, *Conservateur des Archives et de la Bibliothèque Nationale,*	Lisbonne.

RUSSIE.

A. Neoustroieff, *Cons. en chef de l'Erm. Impérial,*	St Pétersbourg.

SUISSE.

Er P. Ganz, *Conservateur du Musée,*	Bâle.

SUÈDE.

Dr J. Roosval, *Professeur à l'Université,*	Upsala.
Baron C. R. af Ugglas,	Stockholm.

TOME V. — FASCICULE IV

SOMMAIRE

La publication format in-folio contient 40 planches monochrome, hors texte, 200 pages de texte orné de dessins. Elle paraît annuellement en quatre fascicules. Les abonnements ne sont reçus que pour l'année complète. Les résiliations d'abonnement doivent se faire au reçu du 4me fascicule annuel. Les fascicules ne se vendent pas séparément.

PRIX DE L'ABONNEMENT : PAR AN.

ÉDITION ORDINAIRE,

Belgique Fr^s^ 52.00. — Etranger Fr^s^ 55.00.

ÉDITION DE LUXE, Belgique et Etranger Fr^s^ 100.00.

Exemplaire numéroté et signé, portefeuille en parchemin, impression sur papier Van Gelder, planche hors texte sur ivoire.

Les souscripteurs à l'édition de luxe acquièrent le titre de Protecteurs de l'Association; leur nom sera inséré dans la publication, et leur exemplaire portera la mention : Exemplaire imprimé pour M............... Membre Protecteur.